HERBERT MARCUSE

AZ EGYDIMENZIÓS EMBER

Bevezetés

A KRITIKA PARALÍZISE: AZ ELLENZÉK NÉLKÜLI TÁRSADALOM

Vajon az emberi nem végpusztulásának rémét fölidéző nukleáris katasztrófa fenyegetése nem szolgálja-e egyben éppen azoknak az erőknek a védelmét, amelyek ezt a veszélyt állandósítják? A katasztrófa elhárítására irányuló erőfeszítések háttérbe szorítják azt a törekvést, hogy megkeressük, voltaképpen mi is az a mai ipari társadalomban, ami a veszélyt okozza. Ezeket az okokat azért nem állapítja meg, tárja föl és veszi tűz alá a nyilvánosság, mert elhomályosítja őket a túlságosan kézenfekvő külső fenyegetés – a Nyugaté Keletről, a Keleté pedig Nyugatról. Éppilyen kézenfekvő az a szükséglet is, hogy készen álljunk, a szakadék szélén táncoljunk s szembenézzünk a kihívással. Alávetjük magunkat a pusztító eszközök békés termelésének, a tökélyre vitt pazarlásnak, és annak, hogy olyan védelemre neveltek, amely a védőket is eltorzítja, meg azt is, amit védenek.

Ha a veszély okait azzal próbáljuk összefüggésbe hozni, hogyan szerveződik meg a társadalom és hogyan szervezi meg tagjait, rögtön azzal a ténnyel kerülünk szembe, hogy a fejlett ipari társadalom gazdagabb, nagyobb és jobb lesz azáltal, hogy a veszélyt állandósítja. A védelmi struktúra nagyobb számú ember életét könnyíti meg, és megnöveli az ember uralmát a természet fölött. Ilyen körülmények között tömegkommunikációs eszközeink számára nem okoz nehézséget, hogy különérdekeket úgy tüntessenek föl, mint amelyek minden értelmes ember érdekei. A társadalom politikai szükségletei egyéni szükségletekké és törekvésekké válnak, kielégítésük előmozdítja az

ız egész magának az Észnek a megtestesü-

ı mint egész mégis irracionális. Termelé-
az emberi szükségletek és képességek sza-
ít az állandó háborús veszély tartja fönn,
, hogy mennyire sikerül elnyomni a létért
kálásának tényleges lehetőségeit – egyéni-
nzetközileg. Ez az elnyomás egészen más-
ıdalmunk előző, kevésbé fejlett fokait jel-
rmészeti és technikai éretlenség pozíciójá-
z erő pozíciójából érvényesül. A mai tár-
(mind a szellemiek, mind az anyagiak)
ɔbak, mint korábban bármikor, ami azt
fölötti társadalmi uralom hatóköre mér-
nint korábban bármikor. Társadalmunkat
ntrifugális társadalmi erőket inkább Tech-
rrorral gyűri le, a lenyűgöző teljesítőké-
íletszínvonal bázisán.
yökereinek vizsgálata és történelmi alter-
ét képezi a mai társadalom kritikai elmé-
életnek, amely abból a szempontból elemzi
nennyire használja ki, hagyja kihasználat-
ől rosszul a *human condition* jobbá tételére
De mi szolgálhat egy ilyen kritika mérté-

et játszanak értékítéletek. A társadalom
nálló módját más lehetséges módokhoz
khoz, amelyekről föltételezzük, hogy na-
ak a létért való küzdelem pacifikálására:
nelmi praxist saját történelmi alternatívái-
minden kritikai társadalomelmélet szem-
bjektivitás problémájával. Ez a probléma
erül, ahol az elemzés értékítéleteket foglal

hogy az emberi életet érdemes élni, vagy

helyesebben olyanná lehet, illetve kell tenni, hogy érdemes legyen élni. Ez az ítélet az alapja minden szellemi erőfeszítésnek; ez a társadalomelmélet *a priori*-ja, és (teljesen logikus) elutasítása magát az elméletet is elutasítja;

(2) azt az ítéletet, hogy valamely adott társadalomban meghatározott lehetőségek állnak rendelkezésre az emberi élet megjavításához, valamint meghatározott módok és eszközök e lehetőségek valóra váltásához. Ezen ítéletek objektív érvényességét a kritikai elemzésnek kell bebizonyítania, s a bizonyításnak empirikus alapokon kell történnie. A fennálló társadalomnak megállapítható mennyiségű és minőségű szellemi és anyagi erőforrás áll rendelkezésére. Hogyan lehet ezeket az erőforrásokat az egyéni szükségletek és képességek optimális fejlesztésére és kielégítésére úgy fölhasználni, hogy eközben a gürcölés és a nyomor minimális lehessen? A társadalomelmélet történelmi elmélet, s a történelem a szükségszerűség birodalmán belül az esélyek birodalma. Ezért föl kell tenni a kérdést: a rendelkezésre álló erőforrások megszervezésének és hasznosításának különböző lehetséges és ténylegesen létező módjai közül melyek azok, amelyek a legnagyobb esélyt nyújtják az optimális fejlődésre?

Ahhoz, hogy ezekre a kérdésekre megkísérelhessünk válaszolni, egy sor kezdeti elvonatkoztatás szükséges. Hogy az optimális fejlődés lehetőségeit fölismerhesse és meghatározhassa, a kritikai elméletnek el kell vonatkoztatnia mind a társadalmi erőforrások tényleges szervezetétől és alkalmazásától, mind e szervezet és alkalmazás eredményeitől. Az ilyen elvonatkoztatás, amely nem hajlandó a tények adott univerzumát az érvényesség végső kritériumaként elfogadni, az ilyen „transzcendáló" elemzés, amely a tényeket a maguk gátolt és tagadott lehetőségeinek fényében vizsgálja, hozzátartozik a társadalomelmélet tulajdonképpeni struktúrájához. Ez az absztrakció a transzcendencia szigorú történelmi jellege folytán ellentétes min-

hogyan lehetséges optimális fejlődés?

¹ A „lehetőségeknek” az illető társada-
íl esniök; a praxis meghatározható cél-
Ennek megfelelően a fennálló intézmé-
ztatásnak egy létező tendenciát kell ki-
ıegváltoztatása az alapjukul szolgáló né-
églete kell hogy legyen. A társadalom-
nelmi alternatívákkal foglalkozik, ame-
ınálló társadalomban fölforgató tenden-
ız alternatívákhoz kötődő értékek teljes
lnak, amikor azokat a történelmi gya-
ba. Az elméleti fogalmak társadalmi vál-

ɔari társadalom olyan szituációval szem-
ezt, úgy tűnik, megfosztja valódi alap-
dás, miután az uralom és koordináció
sedett, olyan életformákat (és hatalmi
elyek megbékíteni látszanak a rendszer-
t, s a gürcöléstől és az uralomtól való
mi kilátásai nevében leküzdenek vagy
mű tiltakozást. A jelenlegi társadalom
ıogy megfékezze a társadalmi változást
változást, amely lényegileg más intéz-
ıyre, új irányt szabna a termelési folya-
:és új módjait hozná magával. A társa-
tartása a fejlett ipari társadalom talán
ljesítménye; az ellentétek integrációját
eredménye, egyszersmind előfeltétele –
általános elfogadása, a kétpártrendszer,

nszcendencia” kifejezéseket kizárólag empiri-
ználjuk: azokat az elméleti és gyakorlati ten-
melyek valamely adott társadalomban „túl-
kvés fennálló univerzumán, annak történelmi
ei) irányában.

a pluralizmus hanyatlása, a Tőke és Szakszervezet paktálása az erős Államon belül.

Ha röviden összehasonlítjuk azt az időszakot, amelyben az ipari társadalom elmélete kialakult, e társadalom mai helyzetével, könnyebben megérthetjük, miképpen változott meg a kritika alapja. Az ipari társadalom kritikai elmélete, amikor a XIX. század első felében színre lépett és az alternatívákkal kapcsolatos első fogalmakat kidolgozta, az elmélet és gyakorlat, az értékek és tények, a szükségletek és célok közötti történelmi közvetítés alakjában konkretizálódott. Ezt a történelmi közvetítést a társadalomban egymással szemben álló két nagy osztály, a burzsoázia és proletariátus tudatában és politikai cselekvésében ragadta meg. A tőkés világban még mindig ezek az alapvető osztályok. A tőkés fejlődés azonban olyannyira megváltoztatta e két osztály struktúráját és funkcióját, hogy már nem tekinthetők a történelmi átalakulás hordozóinak. Az egykori antagonistákat a mai társadalom legfejlettebb régióiban az intézményes *status quo* fenntartásához és javításához fűződő, mindenen eluralkodó érdek egyesíti. És amilyen mértékben biztosíthatná a technikai haladás egy kommunista társadalom növekedését és kohézióját, úgy adja át helyét a minőségi változás tulajdonképpeni eszméje a nem robbanásszerű evolúció realisztikus fogalmainak. Minthogy a társadalmi változás kimutatható képviselői és hatóerői hiányoznak, a kritika az elvonatkoztatás magas szintjére szorul vissza. Nincs talaj, amelyen találkoznék elmélet és gyakorlat, gondolkodás és cselekvés. Még a történelmi alternatívák leginkább empirikus elemzése is irreális spekulációnak, az irántuk való elkötelezettség vállalása pedig az egyéni (vagy csoport-) preferenciák kérdésének tűnik.

És mégis: a közvetítésnek ez a hiánya vajon cáfolja-e az elméletet? A látszólag ellentmondó tények ellenére a kritikai elemzés változatlanul kitart amellett, hogy a minőségi változás iránti szükséglet ugyanolyan sürgető, mint eddig. Kinek a szükséglete? A válasz változatlanul ez: a társadalomé mint egészé, minden egyes tagjáé. A fokozódó termelékenység társulása a foko-

gsemmisítés katasztrófapolitikája, a gon-
s és rettegés kiszolgáltatottsága a fenn-
inek, a nyomor változatlan jelenléte a
őzepette: ezek jelentik a legpártatlanabb
ha nem *raison d'être*-jei, csupán mellék-
ak: e társadalomnak a mindent átható,
növekedést elősegítő racionalitása ma-

kosság óriási többsége elfogadja – és rá-
- ezt a társadalmat, nem teszi azt kevésbé
dővé. Az igaz és hamis tudat, a valódi
ötti megkülönböztetésnek változatlanul
ülönböztetés érvényességét igazolni kell.
jutniuk oda, hogy fölismerjék a különb-
z utat a hamis tudattól az igazhoz, köz-
lódihoz. Erre csak akkor képesek, ha
tmódjuk megváltoztatása, a pozitív taga-
ppen ezt a szükségletet tudja a fennálló
b elfojtani, minél szélesebb skálán képes
természet tudományos leigázását az em-
ására felhasználni.
lalom produktumainak totális jellegével
elmélet elveszíti az e társadalom transz-
racionális alapot. Ez a vákuum magát
üresíti ki, mivel a társadalom kritikai
egy olyan időszakban fejlődtek ki, ami-
forgatás szükséglete hatékony társadalmi
tt testet. E kategóriák lényegileg negatív
voltak, amelyek a XIX. századi európai
ntmondásait definiálták. Maga a „társa-
zociális és politikai szféra közötti he-
ki – a társadalmat mint az állammal
nbenállót. Hasonlóképpen az „egyén",
-", a „család" olyan szférákat és erőket
nem integrálódtak a fennálló viszonyok-

ba – a feszültség és ellentmondás szféráit. Az ipari társadalom fokozódó integráltságával ezek a kategóriák elveszítik kritikai felhangjukat, és afelé tartanak, hogy leíró, megtévesztő vagy operacionális kifejezésekké váljanak.

Ha valaki megkísérli, hogy visszaszerezze e kategóriák kritikai célzatát és tisztázza, hogyan érvénytelenítette a társadalmi valóság ezt a célzatot, ez eleve úgy jelenik meg, mint visszaesés a történelmi gyakorlathoz kapcsolódó elméletből az elvont, spekulatív gondolkodásba: a politikai gazdaságtan bírálatából a ténylozófiába. A kritikának ez az ideologikus jellege abból a tényből adódik, hogy az elemzés olyan pozícióból kénytelen kiindulni, amely egyaránt kívül áll a társadalomban jelenlevő pozitív és negatív, produktív és destruktív tendenciákon. A modern ipari társadalom ezeknek az ellentéteknek mindent átható azonossága – az *Egész*-ről van szó. Ugyanakkor az elmélet álláspontja nem lehet a puszta spekulációé. Történelmi álláspontnak kell lennie annyiban, amennyiben az adott társadalom lehetőségein kell alapulnia.

Ez a kétértelmű szituáció egy még alapvetőbb kétértelműséget foglal magában. *Az egydimenziós ember* mindvégig két, egymásnak ellentmondó hipotézis között fog ingadozni:

(1) a fejlett ipari társadalom a belátható jövőben képes arra, hogy féken tartsa a minőségi változást;

(2) vannak olyan erők és tendenciák, amelyek elszakíthatják ezt a féket és fölrobbanthatják a társadalmat.

Nem hiszem, hogy világos választ lehetne adni. Mindkét tendencia megvan egymás mellett, sőt egyik a másikban. Az első tendencia az uralkodó, s a fordulat összes létezhető előfeltételeit e fordulat megakadályozására használják föl. Valamilyen véletlen talán módosíthat a helyzeten, amíg azonban az emberek tudatát és viselkedését föl nem forgatja annak a felismerése, hogy mit tesznek és mit akadályoznak meg, még egy katasztrófa sem viheti véghez a változást.

Az elemzés gyújtópontjában a fejlett ipari társadalom áll, ahol a termelés és elosztás technikai apparátusa (növekvő auto-

puszta instrumentumok összességeként
ıszthatók társadalmi és politikai hatá-
lyan rendszerként, amely *a priori* meg-
átus termékeit, mind a karbantartását
teket. E társadalomban az a tendencia
őapparátus totalitáriussá váljék, ameny-
ılmilag szükséges foglalkozásokat, kész-
at határozza meg, hanem az egyéni
seket is. Ily módon elsimítja az ellen-
ti egzisztencia, az egyéni és társadal-
A technika arra szolgál, hogy a tár-
rsadalmi kohézió új, hatékonyabb és
ssék be. E kontroll totalitárius tenden-
lemben is érvényesülni látszik: azáltal,
lett, sőt iparilag fejletlen térségeire is
, hogy hasonlóvá teszi a kapitalizmus
sét.

m totalitárius vonásaira, immár tart-
legességének" hagyományos fogalma.
m választható el attól, amire használ-
m uralmi rendszer, amely már a tech-
építésében is ott működik.
társadalom a tagjai életét megszerve-
foglal magában ama történelmi alter-
t az anyagi és szellemi kultúra örökölt
Maga a választás az uralkodó érdekek
tás *anticipálja* az ember és természet
asznosításának bizonyos módjait, más
sítás egyik „projektuma" ez több más
projektum az alapvető intézmények-
yre jutott, afelé tart, hogy kizárólagossá

vetítés) kifejezés a szabadság és felelősség
eterminación belül: összekapcsolja az auto-
en az értelemben szerepel Jean-Paul Sartre
később, a 8. fejezetben.

váljék és meghatározza a társadalomnak mint egésznek a fejlődését. A fejlett ipari társadalom mint technikai univerzum *politikai* univerzum, egy sajátos történelmi *projektum* – nevezetesen: a természetnek mint az uralom puszta nyersanyagának tapasztalása, átalakítása és megszervezése – megvalósulásának utolsó lépcsőfoka.

Ahogy e projektum kibontakozik, a beszéd és cselekvés, a szellemi és anyagi kultúra egész univerzumát magához idomítja. A technika közegében a kultúra, politika és gazdaság egy mindenütt jelenvaló rendszerré olvad össze, amely valamennyi létező alternatívát elsekélyesíti vagy elveti. E rendszer termelékenysége és növekedési potenciálja stabilizálja a társadalmat, és az uralom keretei között tartja a technikai haladást. A technikai racionalitás politikai racionalitássá vált.

A fejlett ipari civilizáció ismerős tendenciáinak tárgyalásakor ritkán szolgáltam konkrét hivatkozásokkal. Az anyagot a technikával, a szociális változással, a tudományos szakigazgatással, a részvénytársaságokkal, az ipari munka és a munkaerő jellegének változásaival stb. foglalkozó óriási szociológiai és pszichológiai irodalom gyűjtötte össze és írta le. A tények számos ideológiamentes elemzése áll rendelkezésre – így például Berle és Means: *The Modern Corporation and Private Property* (A modern részvénytársaság és a magántulajdon); a Temporary National Economic Committee 76. kongresszusának anyagai *Concentration of Economic Power* (A gazdasági hatalom koncentrációja) címmel; az AFL–CIO *Automation and Major Technological Change* (Az automatizálás és a technika nagy változása) című kiadványai, nemkülönben a detroiti News and Letters és Correspondence anyagai. Szeretném kiemelni C. Wright Mills munkáinak, valamint azoknak a tanulmányoknak alapvető fontosságát, amelyeket leegyszerűsítéseik, túlzásaik vagy zsurnalisztikus pongyolaságaik következtében többnyire gyanakvással szemlélnek. Ilyenek például Vance Packard könyvei: *The Hidden Persuaders* (A titkos rábeszélők), *The Status Seekers* (A státus-keresők) és *The Waste Makers* (Tékozlók), William

nisation Man (A szervezet-ember)
fare State (A hadviselési állam).
lméleti elemzés híján – rejtve és
nyok gyökereit, de hagyják önma-
s azok világosan beszélnek. Talán
b bizonyító anyaghoz jutni, hogy
ra egyszerűen leülünk a televízió
a ki a készüléket reklámműsorok-
juk az állomásokat.
mai társadalmakban észlelhető
Vannak e társadalmakon belül és
leírt tendenciák nem uralkodnak
g nem uralkodnak. Vázolom eze-
hipotézist ajánlok, semmi többet.

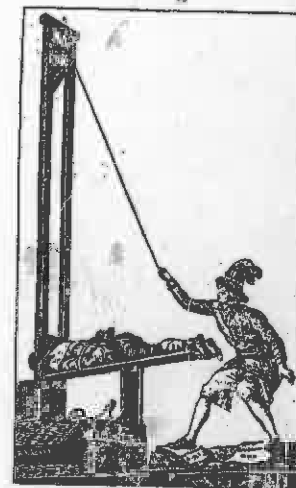
AZ EGYDIMENZIÓS TÁRSADALOM

KÍSÉRTÉSEK

Horkheimer – Adorno

A felvilágosodás dialektikája

Filozófiai töredékek



Gondolat · Atlantisz
Medvetánc



gát hirdetik, irgalmasabbak, mint a polgárság erkölcsi lakájainak tanításai. „Miben rejlik legnagyobb veszedelmed?" – tette föl egyszer önmagának a kérdést Nietzsche[102] – „a részvétben". Ő a részvétet tagadva megmentette az emberbe vetett tántoríthatatlan bizalmat, amelyet az összes vigasztaló bizonygatás nap mint nap elárul.

[102] F. Nietzsche: *Vidám tudomány*. Id. hely, 183. o.

A KULTÚRIPAR

A felvilágosodás mint a tömegek bec

Azt a szociológiai nézetet, hogy az objektív vall
hit elvesztése, az utolsó prekapitalista maradv
bomlása, a technikai és társadalmi differenciál
specializálódás kulturális káoszhoz vezetett,
meghazudtolják a tények. A kultúra ma minde
másággal sújt. A film, a rádió és a magazinok
rendszert alkotnak. Mindegyik ágazat önmagáb
lamennyi együtt egyazon szólamot fújja. Még
ellentétek esztétikai manifesztációi is egyform
az acélos ritmus dicséretét. Az ipar dekoratív hi
lyiségei és kiállítótermei alig különböznek egy
autoritárius országokban és a többiben. A mind
gasba szökő fényes, monumentális épületek a
átfogó konszernek elmés tervszerűségét repre
ezekre az építményekre már ráronott a fékeve
lalkozói szellem, melynek emlékművei a vigaszta
sokat körülvevő sivár lakó- és üzletházak. Az öre
zak a betoncentrum körül máris nyomornegyed
nek; a városszéli új vikendházak éppúgy, mint a
közi vásárok könnyed konstrukciói viszont a tech
ladást dicsérik, és arra szólítanak fel, hogy rövid
lat után elhajítsuk őket, mint a konzervdobozok
a városépítészeti tervek pedig, amelyeknek az
hogy higiénikus kislakásokban egyszersmind ön
ban termeljék újra az individuumot, csak annál a
ban vetik alá azt ellentétének, a totális tőkehat
Ugyanúgy, ahogy a lakókat a munka és a szórak
jából termelőként és fogyasztóként a centrumb
csolják, a lakófülkék is hiánytalanul jól szervezet
lexumokká kristályosodnak. A makro- és mikro
szembeötlő egysége demonstrálja az emberek

kiírájuk modelljét: az általános és a különös hamis azonosságát. A monopóliumnak alávetett tömegkultúra mindenütt azonos, és lassan kirajzolódik csontváza, a monopólium által fabrikált fogalmi váz. Irányítói már nem is nagyon törődnek az elfedésével; hatalma csak annál jobban nő, minél brutálisabban mutatja valódi önmagát. A filmeknek és a rádiónak nem is kell már művészetnek kiadni magukat. Azt az igazságot, hogy nem egyebek üzletnél, mint ideológiát használják fel annak a szemétnek az igazolására, amit szándékosan állítanak elő. Önmagukat iparnak nevezik, és vezérigazgatóik közzétett jövedelmi adatai elnémítják a kételyt késztermékeik társadalmi szükségességét illetően.

A kultúripart a benne érdekeltek szívesen magyarázzák technológiailag. Milliók részvétele a kultúriparban, úgymond, kikényszeríti a reprodukciós eljárásokat, amelyek viszont elháríthatatlanná teszik, hogy a számtalan helyen jelentkező azonos szükségleteket szabványárukkal elégítsék ki. Eszerint a kevés gyártási központ és a szétszórt helyen történő befogadás technikai ellentéte megszabja a szervezést és tervezést a kultúripar felett rendelkezők számára. A szabványok állítólag eredetileg a fogyasztók szükségleteiből születtek: ezért is fogadják el őket a fogyasztók ellenállás nélkül. Valójában a manipuláció és a regresszív szükséglet köre az, amelyben a rendszer egysége egyre szorosabbra zárul. Közben elhallgatják, hogy a gazdaságilag legerősebbnek a társadalmi hatalma az a talaj, amelyen a technika hatalomra tesz szert a társadalom felett. Ma a technikai racionalitás magának az uralomnak a racionalitása, az önmagától elidegenült társadalom kényszerjellege. Az autók, a bombák és a filmek minaddig összetartják az egészet, amíg nivelláló elemük magán azon a jogtalanságon bizonyítja erejét, melyet az egész szolgál. Egyelőre a kultúripar technikája csak a sorozatgyártásig és szabványosításig vitte, feláldozva azt, amiben a műalkotás logikája különbözött a társadalmi rendszer logikájától. Ezt azonban nem általában a technika mozgástörvényének, hanem csupán a gazdaságban betöltött mai funkciójának számlájára írhatjuk. Azt a

szükségletet, amely mintegy kivonhatná magá
ellenőrzés alól, elfojtja már az egyéni tudat
A telefontól a rádió felé megtett lépés világ
lasztotta a szerepeket. Az előbbi még liberáli
gedte, hogy a résztvevő a szubjektum szerepé
rádió viszont demokratikusan mindenkit egya
tóvá tesz, hogy autoriter módon kiszolgáltass
dióállomások egymáshoz hasonló műsorainak.
dött ki a replika, a visszabeszélés semmilyen
és a magánjellegű rádióadásokat is megfosztjá
guktól. Ezek az adások az „amatőrök" apo
korlátozódnak, akiket ráadásul felülről szerve
Viszont a közönség spontaneitásának minden
hivatalos rádió keretében szakszerű kiváloga
nyítják és abszorbeálják a tehetségkutatók, a
előtti versenyek, mindenféle támogatott rend
tehetségek már réges-rég az üzemhez tartozna
az még prezentálná őket: különben nem alkaln
nak olyan buzgón. A közönség alkata, amely á
ténylegesen kedvez a kultúripar rendszerének,
része, nem pedig mentsége a rendszernek. Ha
kulturális üzletágban ugyanazon recept szerint
mint egy közegében és anyagában tőle távol e
végül a rádió „szappanoperáiban" a drámai cs
technikai nehézségek megoldásának pedagógiai
lesz, amelyeken ugyanúgy lesznek úrrá, mint a d
csúcspontjain a ritmustorlódásokon („jam"), vag
beethoveni tétel sértő „adaptációját" ugyanolya
végzik el, mint egy Tolsztoj-regény megfilmesít
kor a hivatkozás a közönség spontán kívánságaira
ha kimagyarázkodássá válik. Már közelebb jár az
hoz az a magyarázat, amely a technikai és személ
rátus önsúlyával érvel, mely persze minden részle
gazdasági szelekciós mechanizmus részének teki
Ehhez járul a végrehajtó hatalmasságok megegye
legalábbis közös eltökéltsége, hogy semmit se ál
elő, vagy engedjenek át, ami nem hasonul a tábl
hoz, a fogyasztókról alkotott fogalmukhoz, s főleg
gukhoz.

Ha ebben a világkorszakban az objektív társadalmi tendencia a vezérigazgatók szubjektív, sötét szándékaiban testesül meg, akkor ez eredendően az ipar leghatalmasabb szektoraira, az acél-, kőolaj-, villamos- és vegyipar uraira áll. A kultúra monopóliumai velük összevetve gyengék és függő helyzetben vannak. Igyekezniök kell, hogy az igazi hatalmasok kedvére tegyenek, nehogy a saját tömegtársadalombeli szférájukat, amelynek speciális árutípusa még így is túlságosan kötődik a kedélyes liberalizmushoz és a zsidó intellektuelekhez, egy tisztogatási akció következményeinek vessék alá. A leghatalmasabb rádiótársaság függése a villamosipartól, vagy a film függése a bankoktól jellemző az egész szférára, amelynek egyes ágazatai azután gazdaságilag egymás között is összefonódnak. Minden olyannyira közel esik egymáshoz, hogy a szellem koncentrációja olyan nagy volument ér el, amely lehetővé teszi az elsiklást a cégjelzések és a technikai ágazatok demarkációs vonalai fölött. A kultúripar kíméletlen egysége a politika növekvő egységét tanúsítja. Az A és B kategóriás filmek, vagy a különböző árfekvésű magazinok történeteinek hangsúlyos megkülönböztetései nem annyira a dolog természetéből fakadnak, mint inkább a fogyasztók osztályozását, megszervezését és megragadását szolgálják. Mindenki számára szánnak valamit, nehogy bárki is kitérhessen, bevésik és propagálják a különbségeket. A közönség ellátása szériaminőségek egyfajta hierarchiájával csupán a még hézagtalanabb kvantifikálást szolgálja. Mindenki viselkedjék mintegy spontánul az indexek által előzőleg meghatározott szintjének megfelelően, és az olyan kategóriájú tömegtermék után kapjon, amelyet az ő típusának gyártottak. A fogyasztókat statisztikai anyagként, jövedelmi csoportok szerint vörös, zöld és kék mezőkre osztják fel azoknak a kutatóhelyeknek a térképein, amelyeket már nem lehet megkülönböztetni a propaganda műhelyeitől.

Az eljárás sematizmusa megmutatkozik abban, hogy a mechanikusan differenciált termékek végül minduntalan egyformának bizonyulnak. Azt, hogy a Chrysler és a General Motors-széria különbsége alapjában véve illúzió,

már minden gyerek tudja, aki lelkesedik
kért. Mindaz, amit a szakértők előnyökként
ként ecsetelnek, csupán arra szolgál, hogy
a konkurencia és a választási lehetőség láts
másként a Warner Brothers és a Metro G
kínálatával sem. De az ugyanazon cég mint
drágább és olcsóbb fajtái közötti különbs
összébb zsugorodnak: az autóknál a henger
űrtartalmának, a műszerfal szabványos ada
seire, a filmek esetében pedig a sztárok sz
fordított technika, a munka és kivitelezés b
legújabb pszichológiai képletek alkalmazás
ségére szűkülnek. Az érték egységes mérc
cuous production (hivalkodó termelés) ada
közszemlére tett befektetésben áll. A kultúr
vetési értékkülönbségeinek egyáltalán semmi
a tényleges értékkülönbségekhez, a termékek
A technikai eszközöket egymás közt is a csil
uniformizálás irányába hajtják. A televízió a
a filmnek a szintézisére törekszik, amelyet cs
tanak fenn, amíg az érdekeltek meg nem eg
sen; ám e szintézis korlátlan lehetőségei a
anyag elszegényesítésének oly radikális foko
rik, hogy az összes ipari kultúrtermék felszíne
azonossága már holnap nyíltan diadalmaskod
művészet (*Gesamtkunstwerk*) wagneri álmána
ros beteljesüléseként. A szó, a kép és a zene
annál is tökéletesebbre sikerül, mint a *Trista*
az érzéki elemeket, amelyek ellenvetés nélkül
sadalmi realitás felszínét rögzítik, elvileg egya
kai munkafolyamatban termelik, és csupán ez
ségét fejezik ki tulajdonképpeni tartalmukk
munkafolyamat a termelés valamennyi elemét
a regény filmre sandító koncepciójától kezdve
zajhatásig. Ez a beruházott tőke diadalma. Mi
ságát mint uruk mindenhatóságát beleégetni a
zett, munkára váró emberek szívébe, ez minde
telme, bármilyen cselekményt válasszanak is k
gyártás irányítói.

A szabadidő-embernek (Freizeitler) a termelés egységéhez kell igazodnia. Azt a feladatot, amelynek teljesítését a kanti sematizmus még a szubjektumoktól várta el – nevezetesen, hogy az érzéki sokféleséget eleve az alapvető fogalmakra vonatkoztassák –, az ipar most leveszi a szubjektum válláról. Az ipar a sematizmust mint az ügyfél iránti első szolgáltatást maga teremti meg. A lélekben állítólag működik egy rejtett mechanizmus, amely a közvetlen adatokat már úgy preparálja, hogy azok beleilleszkedjenek a Tiszta Ész rendszerébe. Ennek titkát mára megfejtették. Ha a minden racionalizálás ellenére irracionális társadalom súlya kényszeríti is a mechanizmus megtervezésére azokat, akik egyben az adatokat szolgáltatják, azaz magát a kultúripart, ez a végzetes tendencia, miközben áthalad az üzleti ügynökségeken, mégis az utóbbiak agyafurt szándékosságává változik át. A fogyasztó számára nincs már mit klasszifikálni, ami ne lenne előre készen a termelés sematizmusában. A nép számára gyártott, álmok nélküli művészet teljesíti be azt az ábrándos idealizmust, amely a kritikai idealizmustól túl messzire távolodott. Minden a tudatból ered, Malebranche-nál és Berkeleynél isten tudatából, a tömegművészetben a földi termelésirányítókéiből. Nemcsak hogy ciklikusan kitartanak a slágerek, sztárok, szappanoperák típusainak merev invariánsai mellett, hanem a játék specifikus tartalma, a látszólag változó is ezekből van levezetve. A részletek behelyettesíthetőkké válnak. A rövid szünetközök sora, amely egy slágerben hatásosnak bizonyult, a hős átmeneti blamázsa, amit jó sportként képes elviselni, az egészséges verés, amit a szerelmes nő a férfias sztár erős kezétől elszenved, a sztár kegyetlen ridegsége az elkényeztetett örökösnővel szemben – mindezek, akárcsak valamennyi részlet, kész klisék, mindenütt tetszés szerint felhasználhatók, és mindig teljesen az a cél határozza meg őket, amelyet a sémában betöltenek. Egész létük abból áll, hogy igazolják a sémát, miközben felépítik azt. Általában rögtön meglátszik a filmen, hogyan végződik, ki lesz megjutalmazva, megbüntetve és elfeledve benne, a

könnyűzenében pedig a preparált fül a
sai után kitalálhatja a folytatást, és bold
ha valóban úgy következik. A *short sto*
csét semmi meg nem rendítheti. Még a
elemek és viccek is ugyanúgy be vannak
a sztorik szerkezete. Ezeket külön szak
ják, akik szűkös választékukat elvileg fel
guk között az irodában. A kultúripar az e
zelfogható teljesítmény, a technikai rész
uralmával együtt fejlődött ki, mely mű v
mét hordozta, s az utóbbival együtt sz
emancipálódott részlet rakoncátlanná vált
tikától az expresszionizmusig – fellázadt
vezése ellen. A harmóniai egyedi hatás a
ta a formaegész tudatát, a partikuláris szí
a képkompozíciót, a pszichológiai részlete
tatása a regényben a mű architektúráját.
get vet a kultúripar a maga totalitásával.
többé mást, csak effektusokat, megtöri ez
ségét, és aláveti annak a formulának, ami
lép. Ezzel egyformán sújtja az egészet é
egész kérlelhetetlenül és közönyösen lép sz
tekkel, úgy valahogy, mint egy sikeres em
melyhez minden részlet csak illusztrációkén
kul szolgál, miközben maga sem egyéb, mi
idióta eseményeknek a summázata. Az úgy
gó eszme nem egyéb egy regiszteres map
rendet teremt, nem pedig összefüggést. A
részletek ellentétek és kapcsolatok nélkül u
vonásokat viselik. Eleve garantált harmóni
folja a nagy polgári műalkotások még kiküzd
áját. Németországban a demokrácia legderű
felett is már a diktatúra temetői csendje hon

Az egész világot átvezetik a kultúripar szű
túripari termelés vezérfonalává lett a mozi
tapasztalata, aki a kinti utcát az éppen otth
film folytatásának érzékeli, minthogy maga a
rúan a mindennapi észlelés világát akarja viss
nél sűrűbben és hiánytalanabbul kettőzik m

az empirikus tárgyakat, annál könnyebben sikerül ma a megtévesztés, hogy a kinti világ töretlen folytatása annak, amit a moziban megismertek. A hangosfilm rajtaütésszerű bevezetése óta a mechanikus sokszorosítás teljesen e szándék szolgálatába lépett: célja, hogy az életet ne lehessen többé tendenciájában megkülönböztetni a hangosfilmtől. Ez azzal, hogy – messze túlszárnyalva az illúziókeltő színházat – nem hagy többé a néző fantáziájának és gondolatainak semmi teret, amelyben az a filmalkotás keretén belül és mégis annak egzakt adottságaitól ellenőrizetlenül, a fonalak elvesztése nélkül elkalandozhatna, a kiszolgáltatott nézőt arra tanítja, hogy közvetlenül azonosítsa a filmet a valósággal. A kultúrafogyasztó képzelőerejének és spontaneitásának elsatnyulását ma nem szükséges pusztán pszichológiai mechanizmusokra redukálni. Maguk a kulturális termékek, mindenekelőtt a legjellegzetesebb, a hangosfilm, bénítják meg objektív természetük folytán e képességeket.

Ezek úgy vannak elkészítve, hogy adekvát felfogásuk megköveteli ugyan a készenlétet, megfigyelőkészséget, jártasságot, de egyenesen eltiltja a szemlélőt a gondolkodó aktivitástól, máskülönben elmulasztja a tovasuhanó tényeket. A feszült figyelem persze annyira beléjük vésődött, hogy azt egyes esetekben nem is kell aktualizálniok, s mégis elnyomja a képzelőerőt. Akit a film gesztusokból, képekből és szavakból álló kozmosza annyira magába szív, hogy nem képes hozzátenni azt, amitől az egyáltalán kozmosszá válhatna, azt nem kell szükségképpen az előadás pillanatában teljesen lenyűgöznie a gépezet különleges erőfeszítéseinek. Az összes többi filmből és más kulturális termékekből, amelyeket minden bizonnyal ismer, a figyelem megkövetelt teljesítményei annyira meghittek már a számára, hogy automatikusan következnek be. Az ipari társadalom hatalma egyszer s mindenkorra működik az emberekben. A kultúripar termékei számíthatnak rá, hogy az emberek még a szórakozottság állapotában is élénken fogyasztják őket. Minden ilyen termék azonban az óriási gazdasági gépezet modellje, amely kezdettől fogva a markában tart mindenkit, a munkában és a rá ha-

sonlító pihenésben egyaránt. Minden t
filmből, minden egyes tetszőleges rádió
hámozható ki, ami nem tulajdonítható
nek, hanem csak az összesség hatásán
ban. A kultúripar minden egyes megnyi
hetetlenül olyanként reprodukálja az
lyenné az egész tette őket. Hogy a szell
rodukciója ne vezessen bővített reprodu
kultúripar ügynökei gondoskodnak a pr
egészen a nőegyletekig.

A művészettörténészeknek és a kult
panaszai a Nyugat stílusképző erején
ijesztően megalapozatlanok. Mindennek
gondoltnak a mechanikus reprodukció
sztereotíp átültetése felülmúlja bármely
gorúságát és érvényét, melynek fogalmá
barátai organikussá szépítik a prekapital
lestrina sem üldözhette puristább módon
len és feloldatlan disszonanciákat, mint a
hangszerelő üldözi mindazokat a fordul
nem illenek pontosan a zenei zsargonba
dzsesszesíti, akkor nemcsak ott változtatja
ahol az túl nehéz vagy komoly volna, han
Mozart csupán másképpen, sőt, ahol egy
monizált a ma szokásosnál. Valószínűleg e
kori építtető sem vizsgálta át gyanakvóbb
ablakok és szobrok témáját, mint a mai stú
ája Balzac vagy Victor Hugo egy-egy témá
elnyeri a kelendőség imprimatúráját. Semm
tület nem mérhette ki gondosabban az ör
és az elkárhozottak szenvedéseinek a hely
sabb szeretet rendjében, mint a kultúripar
nyító a hős gyötrelmeinek vagy a *leading*
szoknyájának helyét a nagyfilmek litániáj
masnak és a megtűrtnek a kifejezett és
exoterikus és ezoterikus katalógusa olyan t
csupán körülveszi, hanem át is hatja a szab
területet. Még a legkisebb részletet is ennek
alakítják. A kultúripar éppúgy, mint ellent

sabb művészet, tilalma révén pozitívan rögzíti saját nyelvezetét, szintaxisával és szókincsével együtt. Az új effektusok szüntelen kényszere, amelyek mégis a régi sémákhoz kötődnek, járulékos szabályként még csak növeli annak a hagyománynak a hatalmát, amely alól minden egyes effektus szeretne kibújni. Minden, ami csak megjelenik, olyannyira megbélyegzett, hogy végül semmi sem fordulhat többé elő, ami ne viselné eleve a zsargon nyomását, s ne derülne ki róla az első pillanatban, hogy bevált elem. A termelők és az újratermelők között azonban azok a matadorok, akik a zsargont olyan könnyedén, szabadon és örömmel beszélik, mintha ez volna az a nyelv, amelyet éppen a zsargon némított el réges-rég. Ez a természetesség ideálja a szakmában. Ez annál parancsolóbban érvényesül, minél inkább csökkenti a tökéletesített technika a feszültséget a mindennapi létezés és annak képmása között. A természetté travesztált rutin paradoxona kihallatszik a kultúripar valamennyi megnyilvánulásából, és sok esetben szinte kézzelfogható. A dzsesszmuzsikus, akinek egy komoly zenedarabot kell játszania, legyen az a legegyszerűbb Beethoven-menüett, önkéntelenül szinkópákat visz bele, és csak fölényes mosollyal az ajkán hajlandó a felütéssel indítani. Tetézve a sajátos médium mindig jelenvaló és eltúlzott igényeivel, az effajta természetesség teszi az új stílust, nevezetesen „a kultúrálatlanság (Nicht-Kultur) rendszerét, amellyel kapcsolatban emlegethetjük »a stílus bizonyos egységét«, ha ugyan egyáltalán van még értelme stilizált barbárságról beszélni"[1].

E stilizálás általánosan kötelező volta akár túl is tehet a hivatalos előírásokén és tilalmakén; egy slágernek manapság inkább elnézik, ha nem tartja magát a 32 taktushoz vagy a nóna terjedelméhez, mint ha olyan dallam- vagy összhangrészleteket tartalmaz, amelyek akár a legrejtettebb módon is, de kiesnek az idiómából. Orson Wellesnek megbocsátják az összes vétséget a szakma

[1] F. Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. In: *Werke*. I. köt. Großoktavausgabe, Lipcse, 1917. 187. o.

úzusai ellen, mivel kiszámított ill
buzgóbban erősítik meg a rends
technikailag meghatározott idióma
sztároknak és igazgatóknak termész
niok, hogy a nemzet a magáévá tegy
nyalatokra is kiterjed, amelyek csak
gárd művek eszközeinek szubtilitásá
melyek – az előbbiekkel ellentétben
gálják. Az a ritka képesség, hogy a t
kötelezettségének a kultúripar mind
san megfeleljenek, a mesterségbeli t
Annak, amit és ahogyan mondanak,
válnia a mindennapi nyelvben, mikén
mus hirdeti. A termelők nem egyeb
idióma a legbámulatraméltóbb terme
amelyet abszorbeál és elpazarol. Ördö
zel a valódi és a mesterkélt stílus kult
különböztetését. Mesterkéltnek jobb
vezethető, amely kívülről nyomja rá bély
szegülő rezdüléseire. A kultúriparban
legutolsó mozzanatáig ugyanabból az
mazik, mint maga a zsargon, amelyb
Azok a perpatvarok, amelyekbe a műv
a szponzorral és cenzorral egy túlontúl
ság miatt belebonyolódnak, nem annyi
nézeteltérésről, mint inkább az érdeke
tanúskodnak. A specialista renoméja, m
autonómia maradványa olykor még
összeütközik az egyház vagy a kultur
konszern üzleti politikájával. A tárgy
szerint már eladhatóként eldologiasult,
letékesek vitájára sor kerül. Szent Be
Zanuck elnyerte volna, költője látóköréb
érdekelt konzorcium reklámjaként villan
meg az alak rezdüléseiből. Ez az oka an
túripar stílusa, melynek nem kell több
anyagon önmagát próbára tennie, egysz
tagadása. Az általánosnak és a különösn
és a tárgy sajátos igényeinek az összebék

folyamán a stílus elnyeri tartalmát, itt semmis, mert többé egyáltalában nem is jön létre feszültség a pólusok között; az érintkező szélsőségek elszomorító azonosságba mentek át, az általános helyettesítheti a különöst és megfordítva.

Mégis, a stílus e torzképe kiderít egyet-mást a régi, valódi stílusról. A kultúriparban átláthatóvá válik az, hogy a valódi stílus fogalma az uralom esztétikai megfelelője. A stílusnak mint pusztán esztétikai törvényszerűségnek az elképzelése romantikus visszavetítés a múltba. Nemcsak a keresztény középkor, hanem a reneszánsz stílusának egységében is a szociális erőszak mindenkori különböző struktúrája fejeződik ki, nem pedig az alávetetteknek az általánost magába záró homályos tapasztalata. Sohasem azok voltak a nagy művészek, akik a stílust a legtöretlenebbül és legtökéletesebben megvalósították, hanem azok, akik a stílust a szenvedések kaotikus kifejeződésével szembeni szigorként, negatív igazságként vették fel műveikbe. A művek stílusában nyerte el a kifejezés azt az erőt, amely nélkül a létezés némán szétfolyt volna. Maguk a klasszikusnak nevezett művek is, mint Mozart zenéje, olyan objektív tendenciákat tartalmaznak, amelyek valami mást akartak, mint a stílus, amelyet megtestesítenek. A nagy művészek egészen Schönbergig és Picassóig megőrizték bizalmatlanságukat a stílussal szemben, és döntő kérdésekben kevésbé a stílushoz, inkább a dolog logikájához tartották magukat. Amire az expresszionisták és a dadaisták gondoltak a stílus mint stílus hazugságáról szólva, ma diadalát üli a crooner* énekzsargonjában, a filmsztár kiszámított gráciájában, sőt a fényképésznek a mezőgazdasági munkások nyomorúságos viskóiról készített mesteri pillanatfelvételeiben. Minden egyes műalkotás stílusa ígéret. Azzal, hogy a stílus az általa kifejezettet átemeli az általánosság uralkodó formáiba, a zenei festői, verbális nyelvben, az a célja, hogy az kibéküljön a valódi általánossal. A műalkotásnak az az ígérete, hogy alakjainak a társadalmilag hagyományozott formákba való sajto-

* bárénekes – *A ford.*

lásával igazságot tegyen, éppoly szí
lyen csalóka. Abszolútnak tételezi
formáit, amennyiben esztétikai szán
tet beteljesültnek mutatja. Ennyiben
totta igény mindig ideológiai is.
semmilyen más módon nem képes k
mint azzal a hagyománnyal viaskod
csapódik le. A műalkotásnak a valós
nata valójában nem választható le a
nem a megvalósított harmóniában ál
lom, a belső és a külső, az egyén és
ses egységében, hanem azokban a v
ben a diszkrepancia megjelenik: az i
vedélyes törekvés kudarcában. A gy
hogy kitette volna magát e kudarcna
műalkotások stílusa mindig megtagad
dig a másokkal való hasonlóságon cs
pótlékához tartotta magát. A kultúri
ként tételezi ezt az imitációt. Mintho
stílus, felfedi a stílus titkát: a társadal
engedelmességet. Az esztétikai barbá
jezi azt, ami a szellemi képződményel
amióta csak kultúrává vonták össze
őket. A kultúráról való beszéd mindi
volt. A kultúra mint közös nevező virt
mazza a megragadást, kategorizálást,
a kultúrát bevonja az adminisztráció
az iparosított, következetes alárendelés
a kultúra e fogalmának. Miközben ez a
valamennyi ágát azonos módon annak
deli alá, hogy az ember érzékeire a g
kilépéstől kezdve a bélyegzőórához val
tértéig ugyanazon munkamenet bélye
napközben végeznie kell, csúfondáro
egységes kultúra fogalmát, amit a szem
állítanak szembe az eltömegesedéssel.

Így a kultúripar, az összes közül a le
stílus, éppen annak a liberalizmusnak a

amelynek a stílus hiányát vetik a szemére. Nemcsak hogy a liberális szférából származnak kategóriái és tartalmai, a domesztikált naturalizmusból csakúgy, mint az operettből és revüből: a modern kultúrkonszernek alkotják azt a gazdasági közeget, ahol a megfelelő vállalkozói típusokkal együtt egyelőre még fennmarad az egyébként eltűnőben lévő forgalmi szférának egy darabja. Itt az ember még megcsinálhatja a szerencséjét, hacsak nem ragaszkodik túlzott állhatatossággal a maga dolgához, hanem engedi, hogy beszéljenek a fejével. Ami ellenáll, csak azáltal maradhat fenn, hogy betagolódik. Ha egyszer regisztrálták, hogy miben különbözik a kultúripartól, máris hozzátartozik, miként az agrárreformer a kapitalizmushoz. A valósághű felháborodás annak áruvédjegyévé lesz, akinek egy új eszmét kell szállítania az üzem számára. A mai társadalom nyilvánosságában szóhoz sem juthat olyan panasz, amelynek tónusán a vájtfülűek már meg ne szimatolták volna azt a prominenciát, amelynek jegyében a háborgó velük kiegyezik. Minél mérhetetlenebb a szakadék a kórus és a csúcs között, annál biztosabb helye van a csúcson mindenkinek, aki fölényét jólszervezett feltűnéssel tanúsítja. Ezáltal a kultúriparban is tovább él a liberalizmusnak az a tendenciája, hogy szabad utat biztosít a rátermettek számára. Hogy ezt az utat megnyissa a tehetségek előtt, az még ma is az egyébként messzemenően szabályozott piac funkciója, amelynek szabadsága már fénykorában is az ostobák éhenhalásának szabadságát jelentette, a művészetben éppúgy, mint bárhol másutt. Nem véletlenül származik a kultúripar rendszere a liberális ipari országokból, mint ahogy ott győzedelmeskedett valamennyi jellegzetes eszköze is, kiváltképp a mozi, a rádió, a dzsessz és a magazinok. Fejlődésük persze a tőke általános törvényeiből fakad. Gaumont és Pathé, Ullstein és Hugenberg* szerencsésen követték a nemzetközi trendet; a kontinensnek az Egyesült Államoktól való, háború és infláció utáni gazdasági függősége is megtette a magáét. Teljesen illuzórikus az a hit, hogy a kultúripar barbár-

* könyvkiadók – *A ford.*

sága a „cultural lag" következmén
dat elmaradottságáé a technika sz
maradva a fasizmus előtti Európa
lizálódásának tendenciája mögött.
dottságnak köszönhette azonban
maradékát, s hordozói a saját, bá
ságos egzisztenciájukat. Németors
hatott az a tény, hogy hiányzott az
kus ellenőrzése. Sok minden ki vo
mechanizmusnak a hatalma alól, a
gokban elszabadult. A német nevel
együtt, a művészileg mértékadó sz
karok, a múzeumok mind védelme
hatalmak, az állam és a városközö
amelyek ezeket az intézményeket
kapták örökül, a piacon deklarált
szemben megőrizték számukra ann
egy részét, amelyet egészen a XIX
hercegek és feudális urak végül is m
Ez megerősítette a kései művészet
kereslet verdiktjével szemben, és a
túl is fokozta ellenállóképességét. M
tékesíthetetlen és még nem kurrens
let vásárlóerővé alakult át: ezért tudt
zenei kiadók például olyan szerzők
akik nem hoztak sokkal többet a kon
értők nagyrabecsülését. A művészt cs
bolázta meg teljesen, hogy folyvást a
nyegetéseknek kitéve, esztétikai szal
üzleti élethez igazodnia. Valamikor a
Kant és Hume, leveleiket „a legalázat
írással fejezték be, s közben aláaknáz
tár alapjait. Ma keresztnevükön szólít
ugyanakkor minden kulturális rezdülé
vetve írástudatlan fejedelmeik ítéle
száz évvel ezelőtti elemzése azóta telje
magántulajdonosi kulturális monopóliu
lóban „a zsarnokság szabadon engedi
lenül a lélekre támad. Az uralkodó má

gondolkodj úgy mint én, vagy meghalsz. Azt mondja: hatalmadban áll, hogy ne gondolkodj úgy mint én, életed, javaid, mindened megmaradhat, de e naptól fogva idegen vagy köztünk."[2] Ami nem konform, azt olyan gazdasági tehetetlenséggel sújtják, ami a különc szellemi tehetetlenségében folytatódik. Mihelyt kizárják a forgalomból, könnyen rábizonyítják alkalmatlanságát. Miközben ma az anyagi termelésben felbomlik a kereslet-kínálat mechanizmusa, a felépítményben ugyanez az uralmon levők javát szolgáló kontrollként tovább működik. A fogyasztók a munkások, az alkalmazottak, a farmerek és a kispolgárok. A tőkés termelés testileg és lelkileg olyannyira fogva tartja őket, hogy ellenállás nélkül esnek áldozatul annak, amit kínálnak nekik. Mindenesetre, ahogy az alávetettek mindig is komolyabban vették az uralmon levőktől származó morált, mint azok maguk, úgy ma a becsapott tömegek jobban rabjai lesznek a siker mítoszának, mint maguk a sikeresek. Megvannak a maguk kívánságai. Tévedhetetlenül ragaszkodnak ahhoz az ideológiához, amellyel leigázzák őket. A nép komisz szeretete az iránt, amit ellene elkövetnek, még elébe is siet a hatóságok okosságának. Felülmúlja a Hays-Office* rigorizmusát, mint ahogy nagy időkben még magasabb instanciákat hívott ki maga ellen, szítva a törvényszéki terrort. Mickey Rooney-t követeli a tragikus Garbo ellenében, és Donald kacsát Betty Booppal szemben. Az ipar engedelmeskedik az általa felidézett kívánságoknak. Ami a cég számára, amely olykor nem képes a hanyatló sztárral való kontaktusát teljesen értékesíteni, faux frais (nem gazdaságos költség), az az egész rendszer számára törvényes ár; a rendszer a kulturális szemét követelésének rafinált törvényesítésével iktatja be a totális harmóniát. A hozzáértés és szakértelem megvetés tárgya lesz, mint annak az embernek a gőgössége, aki különbnek képzeli magát másoknál, mikor pedig a kultúra oly demokratikusan osztja

[2] A. de Toqueville: *De la Démocratie en Amérique*. II. köt. Párizs, 1864. 151. o.

* Amerikai cenzúraintézmény, mely puritán szellemben őrködik a jó erkölcsök felett. – *A ford.*

el mindenki számára a privilégiuma
kesség láttán jó lelkiismeretre tesz sz
formizmusa, mind pedig az őket mo
lansága. Elég a békességhez a mindi
rodukciója.

A „mindig ugyanaz" elve szabja
viszonyt is. A tömegkultúra korszaká
sei liberálishoz képest az, hogy kizár
egyhelyben forog. Miközben már
gyasztást, kizárja a még ki nem prób
A filmszakma emberei bizalmatlanul
kéziratra, amelynek nem egy bestsell
nyugtató alapjául. Épp ezért beszéln
újdonságról és meglepetésről (idea,
se), arról, ami egyszerre lenne sohase
denkinek ismerős. Ezt szolgálja a te
Semmi sem maradhat a régiben, min
ködésben és mozgásban kell lennie. N
nikus produkció és reprodukció ritr
diadala ígéri azt, hogy semmi nem vá
oda nem illő dolog nem jön létre. A b
köztár kiegészítései túl spekulatívak.
story, a probléma-film, a sláger megd
sai nem egyebek a kései liberális ízlés
gatott, fenyegetéssel kierőszakolt átla
ügynökségek hatalmasságai, akik éppol
mást, mint egyik menedzser a másikat,
parból, akár a college-ből jöttek, rége
racionalizálták az objektív szellemet.
mintha egy mindenütt jelenvaló hatalon
az anyagot, és felállította volna a kult
adó katalógusát, amely tömören felso
szériákat. Az eszmék itt a kultúra e
amelyeket már Platón számba vett, sőt
bővíthető és változtathatatlan számokat

A szórakoztatás, a kultúripar valam
volt jóval előbb is. Most azonban felülrő
a kor színvonalára hozzák ezeket. A ku
csekedhet, hogy a művészetnek a fogy

való, gyakran gyámoltalan átvitelét energikusan megvalósította, ezt elvvé emelte, a szórakozást kivetkőztette tolakodó naivitásából, és hogy megjavította az áruk kivitelezési formáját. Minél totálisabbá vált, minél könyörtelenebbül kényszerített minden kívülállót vagy csődbe, vagy a saját szindikátusába, egyszersmind annál finomabbá és emelkedettebbé lett, míg végül céljához nem ért Beethoven és a Casino de Paris szintézisében. Győzelme kettős: amit kívül igazságként kiolt, azt belül hazugságként tetszés szerint reprodukálhatja. A „könnyű" művészet mint olyan, a szórakozás, nem a hanyatlás formája. Aki az eszmény tiszta kifejezésének elárulásával vádolja, illúziókat táplál a társadalomról. A polgári művészet tisztaságát, amely a szabadság birodalmaként hiposztazálódott az anyagi praxissal ellentétben, kezdettől fogva az alsó osztály kizárásával vásárolták meg, mely osztály ügyéhez – az igazi általánossághoz – a művészet éppen azzal maradt hű, hogy távoltartotta magát a hamis általánosság céljaitól. A komoly művészet megvonta magát azoktól, akik számára az ínség és a létezés nyűge gúnnyá változtatja e komolyságot, és akiknek örülniök kell, ha azt az időt, amit nem a taposómalomban töltenek, arra használhatják, hogy elszórakoztassák magukat. A könnyű művészet árnyékként kísérte az autonómot, mint annak társadalmilag rossz lelkiismerete. Amit a komoly művészet társadalmi előfeltételei folytán szükségképp vétett az igazság ellen, az adja a könnyű művészet objektív jogosultságának látszatát. Az igazság maga ez a megosztottság: ez legalább kimondja annak a kultúrának a negativitását, amellyé e szférák összegződnek. Az ellentét azzal békíthető ki a legkevésbé, ha a könnyű művészetet felemelik a komolyba, vagy megfordítva. A kultúripar azonban éppen ezt kísérli meg. A cirkusz, a panoptikum és a bordélyház társadalmi excentricitása éppoly kínos a társadalom számára, mint Schönbergé és Karl Krausé. Ezért kell a dzsesszvezér Benny Goodmannek a Budapest Vonósnégyessel együtt fellépnie, ritmikailag pedánsabban játszva, mint bármelyik filharmonikus klarinétjátékos, míg a budapestiek erre fel oly simán, vertikálisan és édes-

késen játszanak, mint Guy Lomba
zetlenség, ostobaság és faragatlans
kori bővít a kultúripar a saját tőke
tizmus tilalma és domesztikálása ré
lehet állandóan követ el durva bakl
kül az emelkedettség színvonala e
hető el. Az új itt abban áll, hogy a k
elemeit, a művészetet és a szórakoz
delve egyetlen hazug képletbe fogla
litásába. Ennek lényege az ismétlé
szere számára nem külsőleges az, h
kivétel nélkül csak a tömeges repro
ben állnak. Okkal fűződik számtala
technikához, nem pedig a mereven
tett és félig már feladott tartalomho
a technika által kikényszerített mi
hatásosabban igazolja a nézők által b
mi hatalmat, mint azok az elcsépelt
kért a múlékony tartalmaknak kezes

A kultúripar ennek ellenére szóra
A fogyasztók feletti uralmát a szó
nem a meztelen diktátum, hanem a s
rejlő ellenségesség révén mindazzal
akar lenni önmagánál, amíg végül sz
ják. Minthogy a kultúripar összes ten
tesülése a közönség húsában és véré
mi folyamat révén jön létre, a piac f
az ágazatban még kedvez is ezekne
A keresletet még nem helyettesítik a
messég parancsával. Hiszen a filmnek
lágháború előtti nagy újjászervezése, a
nek materiális előfeltétele éppen a tu
volt a közönség pénztári adatokban
ségleteihez, amelyek számításba véte
tak a vetítővászon pionír korszakában.
nyai számára – akik természetesen m
meggyőződni, hogy mi igazán fenom
kevésbé, és nagy bölcsen sohasem a
igazságra kíváncsiak – mindmáig ez a

juk az üzlet. Ez annyiban helyes is, hogy a kultúripar hatalma az általa keltett szükséglettel való egységben rejlik, nem pedig a vele való egyszerű ellentétben, még ha maga ez az ellentét a teljhatalom és a hatalomnélküliség (Allmacht und Ohnmacht) ellentéte volna is. – A szórakozás a munka meghosszabítása a kései kapitalizmusban. Az az ember keresi a szórakozást, aki ki akar kapcsolódni a mechanizált munkafolyamatból, hogy később újra képes legyen megfelelni neki. A mechanizálás ugyanakkor olyan hatalomra tett szert a szabadidő-ember és az ő boldogsága felett, oly tökéletesen meghatározza a szórakozást szolgáló áruk gyártását, hogy az ember már szabadidejében sem tapasztalhat mást, mint magának a munkafolyamatnak az utánzatait. Az állítólagos tartalom csak halvány ürügy; ami az ember agyába vésődik, az a szabványosított cselekvések automatikus sorozata. A gyár és az iroda munkamenetéből a szabadidőben is csak a hozzá való hasonulás révén szabadulhatunk. Ebben a gyógyíthatatlan betegségben szenved a szórakozás minden fajtája. Az élvezet unalommá dermed, mivel ahhoz, hogy szórakozás maradjon, nem szabad új erőfeszítésbe kerülnie, és ezért szigorúan a már kitaposott asszociációs pályákon kell mozgnia. A nézőnek ne legyen szüksége saját gondolatokra: a termék ír elő minden reakciót, mégpedig nem tárgyi összefüggése révén – amely szétesik, mihelyt igénybeveszi a gondolkodást –, hanem jelzések útján. Kínosan kerülnek minden olyan logikai kapcsolatot, amely szellemi erőfeszítést tételez fel. A fejleményeknek lehetőleg a közvetlenül megelőző szituációból kell következniök, nem pedig az egésznek az eszméjéből. Nincs olyan cselekvés, mely ellenállhatna a közreműködők elszántságának, hogy az egyes jelenetekből mindent kihozzanak, amit csak lehet. Végül ott, ahol pusztán az értelmetlenséget fogadják el, már maga a séma is veszélyesnek tűnik, amennyiben egy – bármennyire sovány – értelmi összefüggést teremt. Gyakran kajánul megtagadják a cselekménynek azt a kifejletét, amit a régi séma a jellemek és a dolog természetének megfelelően megkövetelt. Ehelyett a következő lépésként mindig az írónak az adott szituáci-

óhoz fűzött, leghatásosabbnak vé
Bárgyún kieszelt meglepetések tör
ményébe. A terméknek az a tenden
tiszta badarsághoz folyamodjon, m
szet, a bohózat és a bohóckodás e
Marx testvérekig jogosan képviselt,
nerekben lép elő a legszembetűn
Garson- és Bette Davis-filmekben.
eset egységéből még az egységes c
igénye következik, a fenti tendencia
sül a „novelty song" szövegében, a
mekben. Magát a gondolatot a ko
tárgyaihoz hasonlóan lemészárolják
új slágerek mindig is az értelem n
amelyet a pszichoanalízis előfutárai
a szexuális szimbolika egyhangús
bűnügyi és kalandfilmekben a néz
többé, hogy részt vegyen a felder
műfaj ironiátlan termékeiben is be
gényesen is alig összekapcsolt szituá

A trükkfilmek valamikor a fantá
racionalizmussal szemben. A techn
zott állatoknak és tárgyaknak eg
szolgáltattak azzal, hogy a megnyom
dik élettel ajándékozták meg. Ma a
már csak a technológiai ész győze
igazság fölött. Néhány éve konziszte
amely csak az utolsó percekben ol
zűrzavarában. Eljárásmódjuk enny
medy* szokásait követte. Most azon
arányok. Az első filmkockákon ép
cselekvési motívumot, hogy a továb
bolás rajta igazolódhassék be: a köz
nyilvánítása közepette a fő figurát ó
ják ide-oda. Így csap át a megsze
mennyisége a megszervezett ember
A filmipar önjelölt cenzorai, e kegy

* (US) Filmbohózat sok ütleggel. – *A ford.*

ügyelnek a hajtóvadászattá elnyújtott gaztett kellő hosszúságára. A vidámság elvágja azt az örömet, amelyet az ölelkezés látványa feltehetően nyújtana, és elodázza a kielégülést a pogrom napjáig. Ha a trükkfilmek egyáltalán nyújtanak még valamit az érzékeknek az új tempóhoz való hozzászoktatásán kívül, csak azt a régi bölcsességet verik a fejekbe, hogy az egyéni ellenállás folyamatos felmorzsolása és megtörése e társadalom életének alapfeltétele. Donald kacsa a rajzfilmekben – éppúgy, mint a szerencsétlenek a valóságban – azért kapja meg a maga verésadagját, hogy a nézők is hozzászokjanak a sajátjukéhoz.

Az ábrázolt hős elleni erőszak élvezete átcsap a néző elleni erőszaktételbe, a szórakozás erőfeszítésébe. A fáradt szemek semmit nem mulasztanak el abból, amit a szakértők stimulánsként kigondoltak; egy pillanatra sem mutatkozhatunk ostobának az előadás agyafurtságával szemben, mindenkor vennünk kell a lapot, és magunknak is azt a gyorsaságot kell tanúsítanunk, melyet az előadás szem elé tár és propagál. Ezzel kérdésessé vált, hogy a kultúripar teljesíti-e még egyáltalán a kikapcsolódás funkcióját, amivel oly hangosan dicsekszik. Ha a rádiók és mozik legnagyobb részét leállítanák, a fogyasztók valószínűleg nem veszítenének sokat. Az utcáról a moziba megtett lépés amúgy sem az álomba vezet már, és mihelyt az intézmények nem köteleznének már puszta létezésük által arra, hogy használjuk őket, egyáltalán nem ébresztenének olyan nagy vágyat használatuk iránt. Leállításuk nem lenne reakciós géprombolás. Nem is annyira az iránta lelkesedők, mint inkább azok az elmaradott emberek látnák kárát, akiken egyébként is minden csattan. A háziasszony számára a mozi homálya, az őt integrálni hivatott film ellenére, menedékül szolgál, ahol ellenőrizetlenül elüldögélhet pár órát, mint ahogy valamikor régen, amikor még léteztek lakások és csendes pihenőidők, nézelődött az ablakból. A nagy központokban élő munkanélküliek nyáron hűs helyet, télen meleget találnak a szabályozott hőmérsékletű mozikban. Egyébként azonban, még a fennálló mértékével mérve sem teszi a felduzzasztott szó-

rakoztató apparátus az embere
bá. Az adott technikai lehetős
dolata, az esztétikai tömegfog
teljes kihasználásának eszmé
rendszerhez tartozik, amely me
használását ott, ahol az éhsé
szó.

A kultúripar minduntalan
ban, amit állandóan ígér nekik
módja által az örömre kiállítot
lenségig elhalasztják; az ígéret
lajdonképpen áll – csúfondáro
nem kerül sor a dologra, hogy
kártya elolvasásával. A csillogó
vágynak mindig csak a szürke
lását találják fel, amelyből men
sok sem szexuális exhibíciókból
kudarcot valami negatívként
mind visszavették az ösztön meg
ként megmentették a megtaga
szublimáció titka: hogy a bet
mutassa be. A kultúripar viszo
elfojt. Miközben mindig újra e
szvetterből kidomborodó melle
meztelen felsőtestét, csupán felp
vágyat, amely a kudarc megszo
zochisztikussá nyomorodott. Ne
kus szituáció, amely a célzás
egyesítené azt a határozott utalá
juthat el odáig. A Hays-Office
szi rituálét, amelyet a kultúripar
alkotások aszkétikusak és szem
ellenben pornográf és prüd. Íg
szerelmet. Redukálva pedig sokr
még a szabadosság is mint kele
letre és a „daring" (merészség)
szexualitás sorozatgyártása auto
kitermeli. A filmsztár, akibe bel
mindenütt jelenvalóságával elev

den tenorhang egyenesen úgy cseng, mint egy Caruso-lemez, és a texasi leányarcok szinte természettől hasonlítanak azokra a befutott modellekre, amelyek nyomán Hollywoodban tipizálták őket. A szép mechanikus reprodukciója, amelyet a reakciós kultúrrajongás az individualitás módszeres istenítésével persze csak még kikerülhetetlenebbül szolgál, nem hagy teret többé az öntudatlan bálványozásnak, amelyhez a szép kötve volt. A szép felett a humor arat diadalt, a minden kudarc felett érzett káröröm. Nevetnek azon, hogy nincs min nevetni. A nevetés, a megbékélt és a rémítő nevetés egyaránt mindig azt a pillanatot követi, amikor elmúlik valamilyen félelem. Szabadulást fejez ki, akár valamiféle testi veszélytől, akár a logika csapdáiból. A megbékélt nevetés a hatalom sikeres kijátszásának visszhangja, a rossz nevetés pedig úgy lesz úrrá a félelmen, hogy átáll azokhoz a hatalmasságokhoz, akiktől félni kell. Ez a hatalom kikerülhetetlenségének visszhangja. A vidámság olyan gyógyfürdő, amelyet a szórakoztatóipar állandóan elrendel; a nevetést a boldogsággal való ámítás eszközévé teszi. A boldogság pillanatai nem ismerik a nevetést, csak az operettek és később a filmek mutatják be a szexust harsány kacagással. Baudelaire viszont éppoly humortalan, akár Hölderlin. A hazug társadalomban a nevetés betegségként támad a boldogságra, és bevonja azt méltatlan totalitásába. A valamin való nevetés egyszersmind kinevetése is valaminek; és az élet, amely Bergson szerint itt áttöri a megmerevedést, valójában a beköszöntő barbárság, az az önigenlés, amely a társas együttlét alkalmával a maga skrupulusaitól való megszabadulását merészeli ünnepelni. A nevetők közössége az emberiség paródiája. Mindegyikük egy-egy monász, aki átadja magát annak az élvezetnek, hogy mindenki más rovására – és a többséggel a háta mögött – mindenre el van szánva. E harmóniájukban a szolidaritás torzképét nyújtják. Épp az az ördögi ebben a hamis nevetésben, hogy meggyőzően parodizálja magát a legjobbat, a megengesztelődést is. Az öröm azonban komoly dolog: res severa verum gaudium. A kolostoroknak azt az ideológiáját, hogy nem az aszkézis, hanem a nemi aktus jelen-

ti az elérhető üdvösségről való lem
síti meg a szerelmes komolysága,
életének tovatűnő pillanatán. A
darcra cseréli a fájdalmat, amely a
kézisben egyaránt jelen van. A leg
szerelmesek semmi áron meg ne
pen ezzel érjék be kacagva. A per
a civilizáció rájuk ró, a kultúripar
kában az érintetteknek félreérthet
ra hozzák és demonstrálják. Felk
megfosztani őket tőle, egy és ugya
tikus sürgölődés. Minden a koitu
mert nem szabad megtörténnie. A
rúbb tabu sújtja egy illegitim viszo
kül, hogy a bűnösöket utol ne érn
hogy a milliomos jövendőbeli vej
ban tevékenykedik. A liberális érá
tott kultúra – éppúgy, mint a né
gedheti magának a felháborodás
nem a lemondást a kasztráció
Egész lényege ebben áll. Ez túlél
erkölcsének szervezett fellazításá
derűsebb filmekben, és végül a
nem a puritanizmus a döntő, jóllel
májában még mindig érvényesül, h
rejlő szükségszerűség, hogy a fogy
kezük közül, hogy egy percig se ha
az ellenállás lehetőségének sejtel
csolja, hogy a fogyasztó minden sz
által kielégíthetőként mutassák be
ban ezeket a szükségleteket eleve
bennük önmagát már csak örökö
túripar tárgyaként élje meg. A kul
vele, hogy becsapása maga a kielé
azt is értésére adja, hogy akárho
meg kell elégednie. A mindenna
sel – amiről a kultúripar, ígérete
gondoskodik – úgy áll a dolog,
amerikai vicclapban: a sötétben

A kultúripar édenkertként kínálja fel újra ugyanazt a mindennapiságot. Escape és elopement (menekülés és szökés) eleve csak arra való, hogy visszavezessen a kiindulóponthoz. A szórakozás csak táplálja azt a rezignációt, amely beléje akar feledkezni.

A teljesen nekiszabadult szórakozás nem egyszerűen a művészet ellentéte lenne, hanem az a szélsőség, amely a művészettel érintkezik. A Mark Twain-i abszurditás, amellyel az amerikai kultúripar időnként kacérkodik, a művészet egyfajta korrekcióját jelenthetné. Minél komolyabban veszi a létezéssel való szembenállást, annál jobban hasonlít ellentéte, a létezés komolyságához; minél több munkát fordít arra, hogy saját formatörvényéből tisztán kibontakozzék, annál inkább megköveteli az értelem munkáját is, miközben épp ennek terhét akarta levetni. Némelyik revüfilmben, mindenekelőtt azonban a groteszkekben és a bohózatokban pillanatokra felvillan magának e negációnak a lehetősége is. Megvalósulására persze sohasem kerülhet sor. A tiszta szórakozást a maga következetességében, az oldott maga-átengedést tarka asszociációknak és boldog képtelenségeknek, a szokásos szórakoztatás megcsonkítja: megzavarja egy összefüggő értelem pótlékával, amelyet a kultúripar a maga termékeihez makacsul mellékel, ugyanakkor szemhunyorgatások közepette pusztán a sztár megjelenésének ürügyeként bánik el vele. Életrajzi és egyéb fabulák foldozzák össze a sületlenségek rongyait egy gyengeelméjű cselekménnyé. Nem a bolond csörgősipkája csörög itt, hanem a kapitalista ész kulcscsomója, s ez az ész az örömet még a képmásában is a továbbjutás céljaihoz kapcsolja. A revüfilmben minden egyes csóknak hozzá kell járulnia a bokszoló vagy más szakavatott verekedő pályafutásához, akinek karrierjét éppen dicsőítik. Nem abban áll tehát a csalás, hogy a kultúripar szórakozást kínál fel, hanem abban, hogy az önmagát likvidáló kultúra ideológiai kliséiben való üzleties elfogultságával elrontja az örömöt. Etika és ízlés mint „naivat" utasítja el az önfeledt szórakozást – a naivitás legalább olyan bűnnek számít, mint az intellektualizmus –, és még a technikai lehetőségeket is korlátoz-

za. A kultúripar romlott, de nem
hanem mint az emelkedett szórak
den fokán, Hemingway-től Emil Lu
től Lone Rangerig, Toscaninitől Gu
ság tapad a művészetből és a tud
szellemhez. Valami jobbnak a nyo
azokban a vonásaiban őrzi meg, am
zelítik, a lovasok, akrobaták és bo
metlen tudásában, „a testi kultú
szembeni védelmében és igazolásá
artisztika búvóhelyeit, mely a társa
szemben az emberit képviseli, kérl
ja az a tervező ész, amely minden
jelentőségéről és hatékonyságáról
pedig éppoly radikálisan eltünteti a
mint a műalkotások értelmét odafe

A kultúra és a szórakoztatás fú
kultúra lezüllesztéseként megy vég
a szórakoztatás kényszerű átszellem
megnyilvánul, hogy már csak a k
rádiófelvétel formájában veszünk
expanzió korszakában a szórakozta
retlen hit éltette: a világ ilyen mar
Ma e hitet még egyszer átszelle
hogy minden célt szem elől tévesz
az aranyfedezetből áll, amelyet a v
Azokból a jelentéshangsúlyokból t
kel – pontosan párhuzamosan ma
tékban a pompás fickót, a mérnök
jellemként ábrázolt kíméletlensége
lődést és végül az autókat és a ci
felruházzák, még ott is, ahol a sz
vetlen gyártó cég, hanem maga
reklámkontójára történik. A szór
rolják az eszmények közé; azokna
nak a helyére lép, amelyeket a tö
azzal, hogy még a magánzók által

[3] F. Wedekind: *Gesammelte Werke*. IX. köt

nál is sztereotípebb módon ismételgeti őket. A bensőség mint az igazság szubjektíven korlátozott formája a külső uraknak mindig is jobban alá volt vetve, mint ahogy sejtette. A kultúripar a bensőséget most nyílt hazugsággá teszi. Most már csak üres fecsegésnek érzékelik, amelyet vallásos bestsellerekben, lélektani filmekben és nők számára készült sorozatokban (women serials) viselnek el gyötrelmesen jólesõ körítésként, hogy az életben a saját emberi indulatokon annál biztosabban uralkodhassanak. Ebben a értelemben végzi el a szórakoztatás az érzelmek megtisztítását, amelyet már Arisztotelész a tragédiának, Mortimer Adler pedig valóban a filmnek tulajdonít. A kultúripar akárcsak a stílusról, a katarzisról is elárulja az igazat.

Minél szilárdabbá válnak a kultúripar pozíciói, annál sommásabban képes eljárni a fogyasztók szükségleteivel: felkelteni, irányítani, fegyelmezni azokat, s magát a szórakoztatást is bevonni – a kulturális haladásnak itt nincsenek korlátai. De ez a tendencia már magában a szórakozás polgári-felvilágosult elvében benne rejlik. Ha már a szórakozás szükségletét is messzemenően maga az ipar hozta létre, amely a tömegeknek a művet a szüzséje, az olajnyomatot a rajta ábrázolt ínyencfalatok és megfordítva, a pudingport az ábrázolt puding útján dicsérte fel, akkor a szórakozáson mindig is észrevehető az üzleti fogás, a sales talk nyoma, a vásári kikiáltó hangja. Az üzlet és a szórakoztatás kezdeti affinitása azonban az utóbbi saját értelmében mutatkozik meg: s ez a társadalom apológiája. Szórakoztatva lenni annyi, mint egyetérteni. Ez az egyetértés csak úgy lehetséges, hogy elzárkózunk a társadalmi folyamat egésze elől, ostobának tettetjük magunkat, és kezdettől fogva feladjuk a minden egyes műben – még a legértéktelenebben is – benne rejlő kikerülhetetlen igényt, azt, hogy a maga korlátozottságában is az egészre reflektáljon. A szórakozás mindig azt jelenti: ne kelljen másra gondolni; feledjük el a szenvedést még ott is, ahol mutatják. Alapja a tehetetlenség. Ez valóban menekülés, de nem a rossz valóság elől, mint állítják, hanem az ellenállás utolsó gondolatától, amelyet az még megha-

gyott. Az a felszabadulás, amelyet a
gondolkodástól mint tagadástól való
„mit akarnak az emberek!" retorikus
lansága abban áll, hogy mint gondolko
hivatkozik azokra az emberekre, akik
ról leszoktatni éppen a kultúripar saj
ott is, ahol a közönség netán ki meri n
rakoztatóipar ellen, nem más, mint ma
sé vált ellenállásnélküliség, amivé a sz
velte őt. Mégis, egyre nehezebb kordá
bereket. Az elbutítás előrehaladása n
intelligencia egyidejű fejlődése mögöt
rában az emberek túlságosan is ki van
hogy a mozivásznon szereplő millior
nak, és túl eltompultak ahhoz, hogy a
a nagy számok törvényétől. Az ideoló
nűségszámítás mögé bújik. Nem mind
rencséje, csak azt, aki kihúzza a nyer
inkább, akit egy magasabb hatalom –
a szórakoztatóiparnak a hatalma, am
keresés közben mutatnak be – erre
ségvadászok által felszedett és aztán
növelt alakok az új függő középosztály
sztárocska a női alkalmazottat szimb
persze, hogy neki – a valóditól eltérő
delték a nagyestélyit. Így nemcsak an
zíti a néző számára, hogy maga is meg
hanem még nyomatékosabban a távo
valakinek juthat a nagy szerencse, c
prominens személyiség, és még ha m
denki egyenlő eséllyel indul is, ez mé
esetében olyan minimális, hogy legjo
mond róla, és inkább a másik szere
éppannyira ő maga is lehetne és mégs
kultúripar naiv azonosulásra csábít, o
is tagadja. Senki sem tűnhet többé sz
a mozinéző a filmben a saját esküvőjé
sokében. Most a szerencsések a vás
nemnek a példányai, mint bárki más

ebben az azonosságban az emberi mozzanatok leküzdhetetlen szétválása van tételezve. A végigvitt hasonlóság az abszolút különbség. A nem azonossága megtiltja az egyes esetekét. A kultúripar csúfondárosan megvalósította az embert mint nembeli lényt. Mindenki már csak az, ami által mindenki mást helyettesíthet: egy kicserélhető példány. Ő maga mint individuum az abszolút pótolható, a tiszta Semmi, és éppen ezt éreztetik vele, ha idővel elveszíti ezt a hasonlóságát. Ezzel megváltozik a siker vallásának belső összetétele, amelyhez egyébként továbbra is keményen ragaszkodnak. A csillagokig vivő rögös út helyébe, amely szükséget és erőfeszítést tételez fel, egyre inkább a jutalom lép. Az ideológia a vakság elemét ünnepli abban a rutinszerű döntésben, hogy melyik songból legyen sláger, melyik statiszta alkalmas hősnőnek. A filmek hangsúlyozzák a véletlent. A nézőnek ugyan átmenetileg megkönnyítik az életet azzal, hogy kikényszerítik a szereplők lényegi azonosságát – a gazfickók kivételével – egészen odáig, hogy kizárják az ellenszenves, idegenszerű arcokat, amelyek például nem úgy néznek ki, mint Garbo, hogy „Hello Sister" felkiáltással üdvözölhetnénk őket. Biztosítják a nézőket, hogy egyáltalán nem kell másnak lenniök, mint amilyenek, és éppoly jól sikerülhetne nekik is minden anélkül, hogy olyasmit várnának el tőlük, amire képtelennek tudják magukat. Egyúttal azonban arra is intik őket, hogy az erőfeszítés sem vezetne egyáltalán semmire, mert maga a polgári boldogság sincs többé összefüggésben saját munkájuk kiszámítható hatásával. Megértik az intést. Alapjában véve valamennyien a tervezés másik oldalaként ismerik fel a véletlent, amellyel valaki megcsinálja a szerencséjét. Épp azért, mert a társadalmi erők már annyira racionálissá fejlődtek, hogy mindenkiből mérnök és menedzser válhat, teljesen irracionálissá vált az, hogy a társadalom kit készít elő e funkciókra és kibe helyezi bizalmát. A véletlen és a tervezés azonossá válik, mert az emberek egyenlőségére való tekintettel az egyesek szerencséje és boldogtalansága, egészen a társadalom csúcsáig, elveszíti minden gazdasági értelmét. Magát a véletlent tervezik; nem úgy, hogy ezt vagy azt a meghatá-

rozott egyes embert érintse, de annál
emberek higgyenek a működésében.
szolgál a tervezők számára, és azt a l
tranzakciók és intézkedések szövevén
átváltoztatták, teret hagy az embe
közvetlen kapcsolatoknak. Ezt a szab
különböző médiumaiban az átlagos e
gadásával szimbolizálják. A képesújs
sításaiban a szerencsés nyertesnek á
szerényen csillogó kéjutazásáról, el
írónőéről, aki a maga versenyét való
ságokhoz fűződő viszonya alapján n
többi ember tehetetlensége tükröz
annyira pusztán anyagok, hogy a
bárkit felemelhetnek saját egükbe, é
az ember kiszikkadhat a maga jo
Az ipart az emberek csak mint vevő
deklik, s az egész emberiséget, ami
mét is, valóban erre a mindent ár
vissza. Attól függően, hogy melyik
szempont, az ideológiában a terve
technikát vagy az életet, a civilizáci
hangsúlyozzák. Alkalmazottakként a
re emlékeztetik, és arra kényszerí
ésszel beilleszkedjenek. Vevőkként
gát, az el nem értnek a csábítását
nyeken demonstrálják a számukra, a
sajtóban. De mindkét esetben tárgy

Minél kevesebbet ígérhet a kult
képes az életet értelmesként meg
képpen annál üresebbé válik az ál
gia. Még a társadalom harmóniája
vont eszményei is túl konkrétak az
korszakában. Épp az absztraktum
vőtoborzóként azonosítani. A puszt
kozó nyelv csupán türelmetlensége
érjük el az üzleti célt, amit valój
A szó, amely nem eszköz, értelme
ként pedig fikciónak, hazugságnak

reklámnak, vagy fecsegésnek tekintik. Az ezáltal homályos elkötelezetlenségbe sodort ideológia ettől még sem átláthatóbbá, sem gyengébbé nem válik. Az uralkodás eszközéül éppen határozatlansága szolgál, csaknem szcientikus ellenszenve az iránt, hogy bármire is elkötelezze magát, ami nem verifikálható. Az ideológia nyomatékos és tervszerű kinyilvánításává lesz annak, ami van. A kultúriparnak az a tendenciája, hogy a protokolltételek foglalatává és épp ezáltal a fennálló cáfolhatatlan prófétájává váljék. Mesterien lavírozik át a megnevezhető téves információk és a nyilvánvaló igazság zátonyai között, miközben híven megismétli a jelenséget, amelynek tömörsége megakadályozza a betekintést, és a kivétel nélkül mindent átható jelenséget eszményként állítja be. Az ideológia kettéhasad a makacs létezés fotográfiájára és a meztelen hazugságra e létezés értelméről, amelyet nem mondanak ki, csak sugalmaznak és belesulykolnak az emberekbe. Isteni voltának demonstrációjaként mindig csak cinikusan ismétlik a valóságot. Az ilyen fotologikus bizonyíték nem meggyőző ugyan, de lehengerlő. Bolond, aki a monotónia hatalmát látva még kételkedik. A kultúra az ellene szóló ellenvetéseket éppúgy visszaveri, mint az általa elfogulatlanul megkettőzött valóság elleni érveket. Az embernek csak az a választása marad, hogy együttműködjön vagy lemaradjon: azok a provinciális emberek, akik a mozival és a rádióval szemben az örök szépséghez és a műkedvelő színpadhoz ragaszkodnak, politikailag már ott tartanak, ahová a tömegkultúra még csak most tereli a maga embereit. A tömegkultúra elég edzett ahhoz, hogy magukat a régi vágyálmokat is, az atyai ideált nem kevésbé, mint a feltétlenség érzését, ideológiaként szükség szerint kigúnyolja vagy kijátssza. Az új ideológia tárgya maga a világ mint olyan. Miközben felhasználja a tények kultuszát, arra szorítkozik, hogy a rossz létezést a lehető legpontosabb ábrázolással a tények birodalmába emelje. Ennek az átvitelnek a révén a létezés maga válik az értelem és a jog pótlékává. Szép minden, amit csak a kamera reprodukál. A megcsalt reményeknek, hogy az ember maga lehetne az az alkalmazott, akinek világuta-

zás hullik az ölébe, megfelel azok
pezett tájaknak a kijózanító látv
zás átvezethetne. Nem Itáliát kí
látható bizonyítékát, hogy létezi
magának, hogy Párizst, ahová a
gyait csillapítani érkezik, vigaszt
tassa be, hogy annál kérlelhetetle
csinos amerikai ifjú karjaiba, aki
merkedhetett volna. Már azt is
könyvelik el, hogy egyáltalán to
maga végső fázisában is reprodu
akikből áll ahelyett, hogy mindj
vábbhaladás és működés egyáltal
maradásának, sőt megváltoztatha
vá lesz. Egészséges mindaz, ami
és az ipar körforgása. Örökké u
rognak ránk a képesújságokb
dzsessz-zenegép. A megjelenítési
különlegességek minden fejlődé
kándozó sürgés-forgás mellett i
amellyel az embereket traktálja,
rad. Ez a körforgásból él, az aföl
zott – csodálkozásból, hogy az a
még mindig gyermekeket szülne
dig nem álltak le. Ezzel igazolják
lanságát. A hullámzó búzatáblá
(„A diktátor") végén dezavuálja
latot a szabadságról. Hasonlítan
kának a szőke hajzatára, akinek
windben az Ufa fényképezi. A te
társadalom uralmi mechanizmus
lentéteként ragadja meg, máris
hatatlan körébe, és elkótyavetyé
gatása, hogy a fák zöldek, az ég
gek, máris a gyárkémények és
teszi őket. Megfordítva, a kerek
nek kifejezően kell villogniok, a
hordozóivá alacsonyítva. Így moz
a technikát a dohosság, a liberáli

tott emlékképe ellen, ahol az emberek állítólag fülledt plüssszobákban lézengtek ahelyett, hogy mai szokás szerint aszexuális légfürdőt vettek volna, vagy özönvíz előtti Benz-autómodellek defektjeivel kínlódtak ahelyett, hogy rakétasebeséggel értek volna egyik helyről a másikra, ahol amúgyis minden ugyanolyan. Az óriáskonszern győzelmét a vállalkozói kezdeményezés felett a kultúripar a vállalkozói kezdeményezés örökkévalóságaként énekli meg. A már megvert ellenség, aki ellen harcolnak, a gondolkodó szubjektum. A nyárspolgárellenes „Hans Sonnenstößer" feltámadásának Németországban és a „Life with Father"* láttán támadó megelégedésnek ugyanaz az értelme.

A kiüresedett ideológia csak egy dologban nem ismer tréfát: a gondoskodásban. „Senki nem éhezhet és fázhat; aki mégis, annak koncentrációs táborban a helye": ez a hitleri Németországból származó vicc jelszóként világíthatna a kultúripar valamennyi portája felett. Naivan-ravaszul előfeltételezi a legújabb társadalomra jellemző állapotot, hogy képes kiválasztani a saját embereit. Mindenki formális szabadsága biztosítva van. Senkinek sem kell hivatalosan felelnie azért, amit gondol. Ehelyett mindenki kezdettől fogva az egyházak, klubok, hivatás-egyletek és egyéb viszonyok rendszerébe van bezárva, amelyek a társadalmi ellenőrzés legérzékenyebb eszközeit jelentik. Aki nem akarja tönkretenni magát, annak gondoskodnia kell arról, hogy ennek az apparátusnak a skáláján megmérетve, nehogy túl könnyűnek találtassék. Különben az életben hátrányba kerül, és végül tönkre kell mennie. Az, hogy mindenütt, de főként a „szabadfoglalkozású" pályákon a szakmai ismereteket rendszerint előírásszerű érzülettel kapcsolják össze, könnyen azt a megtévesztő látszatot keltheti, hogy csak a szakmai ismereteken múlik minden. Valójában e társadalom irracionális tervszerűségéhez hozzátartozik, hogy csak a hozzá hívek életét reprodukálja valamelyest. Az életszínvonal fokozati létrája elég pontosan megfelel a rétegek és egyének belső kötődésé-

* A harmincas évek népszerű filmjei. – *A ford.*

nek a rendszerhez. A menedzser
megbízható még a kishivatalno
alakja a vicclapokban és a valós
éhezik és fázik, főként ha valamik
meg van bélyegezve. Outsider, és
ti főbenjáró bűnöktől, a legsúlyo
lenni. A filmben legjobb esetben
noszul elnéző humor tárgya; töb
ber lesz, akit már első fellépése, m
vetne, ilyenként azonosít, hogy m
hessen fel az a tévedés, miszerint
fordul, akikben megvan a jóakara
jóléti állam valósul meg magasab
ók megtartása céljából működésb
amelyben a rendkívüli fejlettségű
földi tömegek mint termelők elvil
tak. A munkásokat, a tulajdonk
akarja ezt az ideológiai látszat –
ják el. Az egyén helyzete ezzel ké
lizmus korában a szegény ember
automatikusan gyanússá lesz. A
gondoskodnak, a koncentrációs
alábbis a legalantasabb munkák
poklába. A kultúripar azonban az
zitív vagy negatív gondoskodást
szolidaritásaként tükrözi vissza a
Senkiről nem feledkeznek me
szomszédok, szociális gondozók,
lozófusok, akiknek helyén van a s
lag folytonosan újratermelt nyom
más iránti jóságos beavatkozás
eseteket csinálnak, hacsak az éri
lottsága nem áll útjában ennek. A
szorgalmazott bajtársi segítség, m
a szívén visel a termelés fokozása
vát érzelmi rezdüléseket is a tá
vonja, éppen azzal, hogy az embe
szonyokat látszólag közvetlenné
ilyen lelki gyorssegély ráveti béki

túripar film- és hangszalagjaira, jóval azelőtt, hogy a gyárból totalitáriusan átnyúlna a társadalomra. Az emberiség nagy segítői és jótevői azonban – akiknek tudományos teljesítményeit az íróknak egyenesen a részvét tetteiként kell felvonultatniok, hogy egy fiktív emberi érdeket préseljenek ki belőle – csak a népek vezéreinek szállláscsinálói, akik majd végül elrendelik a részvét megszüntetését, és értenek ahhoz, hogy megelőzzenek minden fertőzést, miután az utolsó paralitikust is kiirtották.

A társadalom az arany szív hangsúlyozásával ismeri be az általa okozott szenvedést: mindenki tudja, hogy e rendszerben nem képes többé önmagán segíteni, és az ideológiának számolnia kell ezzel. Távol attól, hogy a rögtönzött bajtársiasság leplével egyszerűen eltakarja a szenvedést, a kultúripar épp abba helyezi cégéres büszkeségét, hogy férfiasan a szemébe nézzen, és nehezen megőrzött hidegvérrel elismerje azt. A higgadtság pátosza igazolja a világot, amely a higgadtságot szükségessé teszi. Ilyen az élet, ilyen kemény, de azért oly csodálatos is, olyan egészséges. A hazugság nem riad vissza a tragédiától. Ahogyan a totális társadalom nem megszünteti, hanem regisztrálja és megtervezi tagjainak szenvedését, úgy jár el a tömegkultúra is a tragédiával. Ez az oka a makacs kölcsönzéseknek a művészetből: a művészet szállítja a tragikus szubsztanciát, amellyel a puszta szórakoztatás önmagában nem képes szolgálni, amelyre azonban mégis szüksége van, ha valamelyest hű akar maradni alapelvéhez, a jelenség egzakt megkettőzéséhez. A tragikum, a világ bekalkulált és igenelt mozzanatává téve, áldássá válik a számára. Megóv a szemrehányástól, hogy nem vesszük komolyan az igazságot, amikor pedig cinikusan-sajnálkozva elsajátítjuk. A tragikum érdekessé teszi a cenzúrázott boldogság unalmát és kezelhetővé az érdekességet. A kulturálisan jobb napokat is látott fogyasztónak a régen megszüntetett mélység pótlékát kínálja, a közönséges látogatónak pedig a műveltség hulladékát, amellyel presztízscélokból rendelkeznie kell. Mindenkinek azt a vigaszt nyújtja, hogy lehetséges még nagy, valódi emberi sors, és hogy ennek kíméletlen ábrázolása elkerülhetetlen. A hé-

zagtalanul lezárt létezés, amely
az ideológia ma feloldódik, anná
pásabbnak és hatalmasabbnak ha
gyítik a szükségszerű szenvedésse
tragikumot arra a fenyegetésre ni
aki nem működik együtt, jóllehet
nyegetéssel szembeni reménytele
dox értelme. A tragikus sors ma
sé, amivé átváltoztatni mindig is
álma volt. A mai tömegkultúra
mekkönyvek lesüllyedt morálja.
cióban például a gonoszt a hiszt
tik, aki egy klinikai pontosságúna
retében próbálja meg a realitásh
basát megfosztani boldogságától,
szen dicstelen halállal végzi. Enn
sze csak a csúcson mennek a dol
sebb költséggel jár: ott a tragik
pszichológia nélkül verik ki a fo
mireváló bécsi magyar operett m
gikus finaléval kellett zárulnia, a
násra csak a félreértések tisztáz
kultúripar is kijelöli a tragikum
belül. A recept nyilvánvaló létez
lecsillapítsa a tragikum féktelens
drámai képlet leírása az egysze
ban: getting into trouble and ou
megint kikerülünk belőle), átfogj
ostoba woman serialtól, női sorc
teljesítményekig. Még a legrossz
valami jobbnak az ígérete volt,
rumpálja a tragikumot: akár úg
vényellenesen szeretők rövid bol
zetik meg, akár úgy, hogy a szom
a tényleges élet elpusztíthatatlan
ben ragyogtatja. A tragikus film
nevelő intézetté válik. A rends
alárendelt egzisztencia által dem
csak az oly görcsösen beléjük i

ban mutatnak fel némi civilizáltságot, amelyeken átüt a düh és engedetlenség, a kérlelhetetlen életre és az érintettek példamutató magatartására vetett pillantással akarják rendre szoktatni. A kultúra mindig is hozzájárult mind a forradalmi, mind a barbár ösztönök megfékezéséhez. Az ipari kultúra ehhez még hozzáadja a magáét. Begyakoroltatja azokat a feltételeket, amelyek mellett az ember egyáltalán tovább tengetheti rideg életét. Az individuumnak a maga általános csömörét arra szolgáló hajtóerőként kell hasznosítania, hogy feladja önmagát a kollektív hatalmak kedvéért, akiktől megcsömörlött. Az állandó kétségbeesett helyzetek, melyek a mindennapokban felőrlik a nézőt, a visszatükrözésben – nem tudni, hogyan – azzá az ígéretté válnak, hogy tovább lehet létezni. Csak tudatára kell ébrednünk saját semmisségünknek, csak alá kell írni vereségünket, és máris odatartozunk. A társadalom a reményvesztettek társadalma, és ezért a szélhámosok zsákmánya. A fasizmus előtti legjelentősebb német regények némelyikében, mint a *Berlin, Alexanderplatz* és *Mi lesz veled emberke?*, ez a tendencia oly drasztikusan került napvilágra, mint az átlagos filmekben és a dzsessz eljárásmódjában. Eközben alapjában véve mindenütt az ember önkicsúfolásáról van szó. Teljesen megszűnt annak lehetősége, hogy gazdasági szubjektummá, vállalkozóvá, tulajdonossá legyen. Egészen le a szatócsüzletig kilátástalan függésbe kerül az önálló vállalkozás, amelynek vezetésén és átörökítésén nyugodott a polgári család és a családfő helyzete. Valamennyien alkalmazottá válnak, és az alkalmazottak civilizációjában megszűnik az apa amúgyis kérdéses méltósága. Az egyes ember viselkedése a szélhámossággal szemben – legyen szó akár üzletről, hivatásról vagy pártról, felvétel előtt vagy után, a vezér tömegek előtti gesztikulációja, vagy az udvarlóé szíve hölgye előtt – mind sajátosan mazochista vonásokat ölt. E magatartás, amelyre mindenki rákényszerül, hogy morális alkalmasságát a társadalomban újra meg újra bizonyítsa, azokra a fiúkra emlékeztet, akik a törzsbe való felvételük során a főpap ütései alatt sztereotip mosollyal keringenek körbe. A kései kapitalizmusban

való létezés egy állandó beavatás
nek meg kell mutatnia, hogy telje
re sújtó hatalommal. Ez rejlik a d
vében, amely a botladozást egysze
normává. A bárénekes eunuchsze
örökösnő gáláns szeretője, aki sz
úszómedencébe, azoknak az em
akiknek azzá kell tenniök mag
megtöri őket. Mindenki olyanná v
tó társadalom, mindenki boldog
röstül kiszolgáltatja magát, ha le
nyéről. Az ilyen ember gyengeség
dalom újra a maga erejét, amely
neki. Ellenállásnélkülisége meg
minősíti őt. Így szüntetik meg a
szubsztanciája egykor az egyé
szembeni ellentéte volt. Ez a trag
zés bátorságát és szabadságát eg
fenséges baj, egy iszonyatot ébr
Mára a tragikum semmivé olvadt
jektum hamis azonosságában, am
csak futólag villan fel a tragikum
integráció csodája azonban, a hat
nens kegyelmi aktusa, hogy felka
küli embert, aki elfojtja renitens
Ez villan meg abban a humanitá
maga Biberkopfjának menedéke
szociálisan hangolt filmekben. M
vás képessége, a saját bukás túlél
elébe vág a tragikumnak – ez az
minden munkára kaphatók, mert
hez sem köti őket. Ez a hazatérő
kenységére emlékeztet, akit hide
alkalmi munkására, aki végül be
vetségekbe és szervezetekbe. A t
erősíti az individuum felszámolás

[4] F. Nietzsche: *Götzendämmerung*. In: *W*

A kultúriparban az individuum nem pusztán a termelési mód standardizálása miatt illuzórikus. Csak addig tűrik meg, amíg az általánossal való feltétlen azonossága nem válik kérdésessé. Mindenütt a pszeudo-individualitás uralkodik, a dzsessz szabványosított improvizációitól kezdve az originális filmegyéniségig, akinek hajfürtjét a szemébe kell lógatnia, hogy felismerjék. Az egyéni az általánosnak arra a képességére redukálódik, hogy a véletlent oly hiánytalanul bélyegezze meg, hogy azt önmagával azonosként rögzíthessék. A mindenkori közszemlére tett individuumok dacos zárkózottságát vagy választékos fellépését éppoly sorozatszerűen állítják elő, mint a Yale-zárakat, melyek milliméterek törtrészeiben különböznek csak egymástól. Az Én különössége társadalmilag meghatározott monopoláru, amelyet természetesként tüntetnek fel. A bajuszra redukálják, vagy a franciás kiejtésre, az élettárs búgó hangjára, a Lubitsch-touchra: mintegy ujjlenyomat az egyébként azonos igazolványokon, amellyé az általánosnak a hatalma folytán az egyének élete és arca, a filmsztártól a letartóztatottakig, átváltozik. A tragikum elfogása és mérgének hatástalanítása pszeudo-individualitást előfeltételez: az individuumokat csak azáltal lehet törésmentesen visszavenni az általánosba, hogy egyáltalán nem individuumok, hanem csak az általános tendenciák metszéspontjai. A tömegkultúra ezzel leplezi az individuum ama formájának fiktív jellegét, amely a polgári korszakot mindig is jellemezte, és csak azzal követ el igaztalanságot, hogy az általánosnak és a különösnek effajta sötét harmóniájával még büszkélkedik is. Az individualitás elve kezdettől fogva ellentmondásos volt. Először is egyáltalán nem került sor valódi individualizációra. Az önfenntartás osztályjellegű formája mindenkit a puszta nembeli lény fokához rögzített. Minden egyes polgári jellem, még elhajlása ellenére is, sőt éppen ebben, ugyanazt fejezte ki: a konkurencia társadalmának kegyetlenségét. Az egyén, akire a társadalom támaszkodott, magán viselte ennek a társadalomnak a szeplőit; látszólagos szabadságában csak a társadalom gazdasági és szociális apparátusának terméke volt. A hatalom, ha utolérte az érintet-

tek ítélete, a mindenkori uralk
apellált. Ugyanakkor a polgári tá
során, ki is fejlesztette az indiv
irányítóinak akarata ellenére –
ből személyekké változtatta. Az
előrehaladása azonban az indivi
amelynek nevében végbement, és
gyott meg belőle, mint azt az e
mindenkori saját céljait kövesse.
kettéhasad az üzleti és a magán
reprezentációra és intimitásra, i
gorva közösségére és a magány
gár, aki meghasonlott önmagával
tuálisan már a náci, aki egyszer
dik, vagy a mai nagyváros lakój
csak „social contact”-ként, bels
rek társadalmi érintkezéseként
túripar csak azért packázhat ilye
litással, mert az utóbbiban min
társadalom meghasonlottsága. A
gánembereknek a magazinok
szerint konfekcionált arcán egy
amelyben egyébként sem hisz m
lek iránti szeretet abból a titkos
kozik, hogy az egyénítés terhé
utánzás persze annál buzgóbb e
mény, hogy az önmagában elle
mély nem maradhat fenn gener
szernek az ilyen pszichológiai h
pannia, hogy maguknak az emb
selhetetlenné lesz a sztereotípi
hazug átmázolása. A személyiség
are Hamletje óta látszatként m
szintetikusan előállított fiziognó
merült, hogy valaha egyáltalán l
galma. A társadalom századoko
re-ra és Mickey Rooney-ra. Mik
nak, csak beteljesítenek valamit.

Az átlagosnak a heroizálása hozzátartozik az olcsóság kultuszához. A legjobban fizetett sztárok hasonlítanak a még névtelen árufajták reklámképeihez. Nem hiába választják ki őket gyakran az áruházi modellek seregéből. Az uralkodó ízlés a reklámból, a használati szépségből meríti eszményét. Így teljesült be végül ironikusan a szókratészi mondás, hogy a szép azonos a használhatóval. A mozi a kultúrkonszern egészének csap reklámot, a rádióban egyenként is feldicsérik azokat az árukat, amelyek kedvéért maguk a kulturális javak egzisztálnak. Ötven rézgarasért láthatjuk a milliós filmet, tízért rágógumit kapunk, amely mögött ott áll a világ minden gazdagsága, amely csak növekszik a rágógumi eladásával. In absentia, mégis általános egyetértés alapján nyomozzák ki egész hadseregek babáját, anélkül persze, hogy a hátországban eltűrnék a prostitúciót. A világ legjobb zenekarait – amelyek nem azok – ingyen házhoz szállítják. Mindez éppoly csúfondárosan hasonlít az Eldorádóra, miként a „népközösség" az emberire. Mindenkinek tartogatnak valamit. A régi berlini Metropol Színház egyik vidéki látogatójának megállapítását, hogy mégiscsak csodálatos, mi mindent nyújtanak az embernek a pénzéért, a kultúripar rég felkapta és produkciójának lényegévé avatta. Ezt nemcsak mindig a diadal érzése kíséri, hogy lám, meg lehet csinálni, hanem az egész produkció nagymértékben ez a diadal. A show értelme az, hogy mindenkinek megmutatjuk amink van és amit tudunk. A show még ma is vásár, csak éppen gyógyíthatatlanul kultúrában szenved. Ahogy az emberek a vásári kikiáltó hangjától becsapva, a piaci bódéban csalódásukat bátor mosollyal küzdötték le (mert végül is előre tudták, hogy így lesz), ugyanígy tesz a mozilátogató is a maga intézményével. A fényből szőtt szériatermékek olcsóságával és a vele járó univerzális csalással azonban magában a művészet árujellegében is változások törnek utat. Nem az árujelleg az új; csak az kelti az újdonság ingerét, hogy ezt ma készséggel beismerik, és hogy a művészet lemond a saját autonómiájáról, büszkén besorolja magát a fogyasztói javak közé. A művészet mint elkülönült terület kezdettől fogva csak polgári

művészetként volt lehetséges. N
sága a társadalmi célszerűség ta
acon keresztül érvényesül – l
előfeltételeihez van kötve. A tis
már pusztán azzal tagadják a
hogy saját törvényeiket követik
voltak: amennyiben egészen a X
védelme megóvta a művészeke
voltak vetve a megbízóknak és
újabb kori műalkotások célnélk
sából táplálkozik. Ennek követe
vetettek, hogy a művész felszab
vánságok alól; persze csak bizon
tán megtűrt autonómiájához az
során a hamisság olyan mozza
művészet társadalmi likvidációj
beteg Beethoven, aki Walter S
felkiáltással hajítja el, hogy „H
ír!", s aki egyidejűleg a legutol
szélsőségesebb megtagadása –
tébb tapasztalt és nyakas üzlet
legnagyszerűbb példát nyújtja a
lentéteinek egységére a polgári
esnek áldozatul az ideológiának,
tétet ahelyett, hogy felvennék s
ba, mint Beethoven: ő utánozta
haragot; és a metafizikus „lenni
kényszerét azzal akarja esztétik
magára ölti azt – a házvezető
iránti követeléséből vezette le. A
a cél nélküli célszerűség, annak
sa, amelynek a polgári művész
meskedik: a céltalanságnak oly
lyeket a piac deklarál. Végül a s
dás követelésében ez a cél fele
birodalmát. Azzal azonban, hog
szet értékesíthetősége iránti igé
kulturális áruk belső gazdasági
szon tudniillik, amelyet az em

társadalomban a műalkotástól remélnek, messzemenően éppen a haszontalanságnak a létezése, melyet viszont a haszonnak való teljes alárendeléssel megszüntetnek. Ha a művészet teljesen a szükséglethez igazodik, eleve megcsalja az embereket éppen abban, amit nyújtania kell, a hasznosság elve alóli felszabadulásban. Azt, amit a kultúrjavak befogadása során használati értéknek nevezhetnénk, a csereértékkel helyettesítik, az élvezet helyébe a jelenlét és a tájékozottság lép, presztizsszerzés pótolja a hozzáértést. A fogyasztó annak a szórakoztatóiparnak az ideológiájává válik, amelynek intézményeitől nem menekülhet. Mrs. Minivert látnunk kell, mint ahogy muszáj járatnunk a Life-t és a Time-t. Mindent abból a szempontból érzékelnek, hogy az valami más célra szolgálhat, bármilyen homályos is ez a számításba vehető más. Mindennek csak azáltal van értéke, hogy átváltható valami másra, nem pedig önmagában. A művészet használati értéke, létezése számukra csak fétisként szolgál, és a fétis, az a társadalmi megbecsülés, amelyet a műalkotások rangsoraként ismernek félre, lesz az egyetlen használati érték számukra, az egyedüli minőség, amelyet élveznek. Így esik szét a művészet árujellege, miközben teljesen megvalósul. A művészet egy megmunkált, lajstromozott, az ipari termeléshez hozzáigazított árufajta, eladható és kicserélhető; de a művészet mint árufajta, amelyet egyszerre éltetett eladhatósága és eladhatatlansága, teljesen hamis módon válik eladhatatlanná, mihelyt az üzlet nem pusztán célja, hanem egyedüli elve lesz. A rádión közvetített Toscanini-koncert bizonyos mértékig eladhatatlan. Ingyen hallgatjuk, és a szimfónia minden hangjához egyszersmind mellékelik azt a kifinomult reklámfogást, hogy a szimfóniát nem fogják reklámmal megszakítani – „this concert is brought to you as a public service”*. A megtévesztés közvetett úton, az egyesült autó- és szappangyárosok profitján keresztül megy végbe, akiknek pénzéből az adóállomások fenntartják magukat, és természetesen a vevőkészülékeket előállító elektromos ipar megnöveke-

* ezt a koncertet közönségszolgálatként nyújtjuk Önnek. – *A ford.*

dett forgalmán keresztül. A rádió
resszív kései hajtásaként általában
zekvenciákat, amelyektől a filmet
megkíméli. A rádiót kommerciális
kai struktúrája immunissá teszi a
szemben, melyeket a filmiparoso
még megengedhetnek maguknak.
vállalkozás, amely már a szuverén e
ebben némiképp megelőz más kon
field csak a nemzet cigarettája, a rá
ve. Azzal, hogy a kulturális termé
az áruszférába, a rádió tulajdonk
hogy kulturális termékeit magukat
emberekhez. Amerikában nem sze
hallgató közönségtől. Ezáltal a rá
pártokfölötti autoritás csalóka form
sizmusnak kapóra jön. Ott a rádió
szájává lesz; hangja az utcai hangsz
nikot keltő szirénák üvöltésébe, am
héz megkülönböztetni a modern p
tiszocialisták maguk is tudták, hog
gálatot tett ügyüknek, mint a refo
prés. A vezérnek a vallásszociológia
kai karizmája végül pusztán rádió
lenvalóságában nyilvánult meg, ame
dizálja az isteni szellem mindenüttj
gantikus tény, hogy a beszéd mind
tartalmát, amint a Toscanini-közvet
ját tartalma, a szimfónia helyébe lé
függését egyetlen hallgató sem kép
Führer beszéde amúgyis maga a ha
abszoluttá tevése, a hamis ajánlat a
denciája. Az ajánlás paranccsá váli
áruk felmagasztalása különböző m
hajtó tudományosan megalapozott
hízelgő hangján egy Traviata- és
már csak idétlensége miatt is tart
melésnek a választási lehetőség lát
tuma a specifikus reklám, végre-va

nyílt parancsába. A fasiszta nagybani szélhámosok társadalmában, akik megegyeztek abban, hogy mit kell a népeknek szükséghelyzetükben a társadalmi termékből juttatni, végül is anakronisztikusnak tűnnék az, hogy egy meghatározott szappanpor használatára buzdítsanak. A vezér modernebbül, körülményeskedés nélkül, közvetlenül rendeli el az áldozatvállalást éppúgy, mint a bóvli kiutalását.

A kultúripar már ma is mint valami politikai jelszavakat tálalja a műalkotásokat, csökkentett áron belecsöpögtetve az ellenszegülő publikumba; élvezetük a nép számára oly hozzáférhetővé vált, mint a köztéri parkok. Eredeti árujellegének a felbomlása azonban nem azt jelenti, hogy egy szabad társadalom életében számolnák fel azt, hanem hogy elvesztették az utolsó védelmet is kultúrjavakká való lealacsonyításukkal szemben. A művelődési privilégiumok megszüntetése a kultúra kiárúsítása által nem vezeti el a tömegeket abba a tartományba, amelytől mindig is távol tartották őket, hanem a fennálló társadalmi feltételek mellett éppenséggel a műveltség felbomlását szolgálja, a barbár kapcsolatnélküliség előrehaladását. Az az ember, aki a XIX. században és a XX. század elején még pénzt adott azért, hogy megnézhessen egy drámát vagy meghallgasson egy koncertet, az előadásnak legalább akkora figyelmet szentelt, mint a kiadott pénzének. Az olyan polgár, aki várt tőle valamit, olykor kapcsolatot is kereshetett a művel. Ezt bizonyítja például a wagneri zenedrámákat kísérő úgynevezett vezérmotívum-irodalom és a Faust-kommentárok. Ezek csak átvezetnek a biográfiai mázhoz és egyéb praktikákhoz, amelyeknek ma a műalkotást alá kell vetni. Az üzlet ifjonti virágzása idején a használati érték a csereértéket nem pusztán függelékeként vonszolta magával, hanem saját előfeltételeként is fejlesztette azt, és ez társadalmilag a művészet javára vált. A művészet mindaddig korlátok között tartotta a polgárt, ameddig drága volt. Ennek most vége. A művészet korlátlan, többé már nem pénz által közvetített közelsége a neki kiszolgáltatottakhoz csak befejezi az elidegenedést, és a kettőt egymáshoz hasonlítja a győzedelmes

dologiság jegyében. A kultúriparban
tika, mint a respektus; előbbi ör
szakértői vélemény, utóbbiéba a p
múlékony kultusza lép. A fogyaszt
drága. Ugyanakkor mégis sejtik, ho
nak ajándékot, minél kevesebbe ke
matlanság a hagyományos kultúrá
szemben, összekeveredik az iparosí
lás iránti bizalmatlansággal. A puszt
lesztett műalkotásokat a boldogíto
azzal a szeméttel együtt, amelyhez
ják őket. Örülhetnek annak, hogy o
nivaló akad. Tulajdonképpen mind
és vaudeville-ok a moziban, a zené
ingyen füzetecskék, jutalmazások
amelyeket meghatározott rádióprog
nak – mindezek nem puszta esetle
annak folytatásai, ami magukkal a
is megtörténik. A szimfónia anna
hogy egyáltalán rádiót hallgatunk, é
ját akarata volna, a filmet a rádió
már a lakószobába szállították vol
merciális rendszer irányába tart. A
lődés irányába mutat, amely a
könnyen a kamarazenészek és kult
zonyára nem szívesen látott – poz
fogyasztók viselkedésében azonban
a fenti jutalmazási ügylet. Azzal, h
nak mutatkozik, amelynek privát és
sze kétségen felül áll, befogadása a
sával válik azonossá. Az emberek
félelmükben, hogy elmulasztanak
homályos; mindenesetre csak anna
rekeszti ki magát. A fasizmus azon
a kultúipar által megedzett adom
reguláris, besorozott kíséretévé sze

A kultúra paradox áru. Olyann
nek uralma alatt áll, hogy már nem
oldódik fel a használatban, hogy m

Ezért összeolvad a reklámmal. Minél értelmetlenebbé válik az utóbbi a monopóliumok uralma alatt, annál mindenhatóbb lesz. Ennek a motívumai minden bizonnyal gazdaságiak. Túl nyilvánvaló, hogy meglennénk az egész kultúripar nélkül; szükségképp túl sok csömört és apátiát idéz elő a fogyasztókban. A kultúripar önmagában keveset képes tenni ez ellen. A reklám az életelixírje. Minthogy azonban terméke az élvezetet, amit áruként ígér, folyvást a puszta ígéretre redukálja, végül maga is egybeesik a reklámmal, amelyre élvezhetetlensége miatt szüksége van. A reklám társadalmi szolgáltatása a konkurencia társadalmában abban állt, hogy orientálta a vevőt a piacon; megkönnyítette a kiválasztást, és segítette a teljesítőképesebb ismeretlen szállítónak, hogy áruját a megfelelő emberhez juttassa el. Nemcsak munkaidőbe került, hanem meg is takarított munkaidőt. Manapság, amikor a szabadpiac a végét járja, a rendszer uralma benne sáncolja el magát. Ez szilárdítja meg azt a köteléket, amely a fogyasztót a nagy konszernekhez láncolja. Csak az léphet egyáltalán be a pszeudopiacra eladóként, aki a rendkívül magas illetékeket, melyeket a reklámügynökségek – mindenekelőtt a rádió – szabnak ki, folyamatosan ki tudja fizetni, tehát aki már eleve odatartozik, vagy akit az ipari és banktőke határozata alapján kooptálnak. A reklámköltségek, amelyek végül is visszafolynak a konszernek zsebébe, megtakarítják a nemkívánatos kívülállók konkurencia útján történő körülményes kiszorítását; garantálják, hogy a mértékadó cégek maguk közt maradnak; mindez nem nagyon tér el azoktól a gazdasági tanácsi határozatoktól, amelyekkel a totalitárius államban üzemek megnyitását és vezetését ellenőrzik. A reklám ma egyfajta negatív elv, egy előzetesen felállított sorompó: gazdaságilag kétes hírű minden, ami nem viseli magán a reklám bélyegét. A mindent átfogó reklámra semmi esetre sem azért van szükség, hogy az emberek megismerjék azokat az árufajtákat, amelyeknek kínálata amúgy is korlátozva van. Csak közvetve szolgálja az áruk elhelyezését. Egy jólmenő reklámpraxis leépítése az egyes cég részéről presztizsveszteséget jelent, valójában annak a fegyelem-

nek a megsértését, amelyet a mé
ró. A háborúban tovább reklámo
lyek többé nem szállíthatók, pus
togtatása kedvéért. A cég nevén
sabb végül az ideológiai tömegk
szubvenciója. Azzal, hogy a rend
sára minden termék reklámtechn
bevonult a kultúripar idiómájába
technika győzelme olyannyira tel
kon már nem is látható: a legnag
lis épületei – reflektorfényben á
– mentesek a reklámtól, s legfel
közszemlére dísztelen megvilágít
az üzlet iniciáléit. Ezzel szembe
házakat, melyek architektúrájá
észrevehető a fogyasztásra való
lakhatóságuk, a földszinttől egés
transzparensekkel tűzdelik tele;
jelzések puszta hátterévé válik.
tálában-való művészetté, amell
sejtetően azonosította: l'art po
reklámmá, a társadalmi hatalo
mértékadó amerikai képesújság
tune-ban, a futólagos pillantás n
böztetni a reklámok képeit és
részektől. Utóbbiba tartozik a
képriport a prominens ember s
ról, amely új híveket szerez a sz
lak olyan tárgyilagos és életszer
ra támaszkodnak, hogy maguk
nak azt az eszményét, amelyre
csak törekszik. Minden egyes fi
zetes reklámja, amely azzal k
hősszerelmes párt ugyanazon e
majd újraegyesíti; az, aki túl k
hogy vajon az előzetest vagy ma
túripar montázsjellege, termék
előállítási módja, mely nemcsa
rű, hanem virtuálisan az olcsó

nyek és slágerek kompilációiban is, eleve a reklám irányába mutat: azzal, hogy az egyes elemek felválthatókká, kicserélhetőkké válnak, bármiféle értelmi összefüggéstől technikailag is elidegenítve, a művön kívüli célok szolgálatába szegődnek. Effektus, trükk, az izolált és megismételhető egyedi fogások mindig is a javak reklám céljára való kiállítását szolgálták; s manapság a filmszínésznő minden egyes sztárfotója nevének reklámjává lesz, s minden egyes sláger saját melódiájának hirdetőjévé. Technikailag és gazdaságilag egyaránt összeolvad a reklám a kultúriparral. Mindkettőben számtalan helyen jelenik meg ugyanaz, és ugyanannak a kulturális terméknek mechanikus ismétlése már azonos ugyanazon propagandajelszavak mechanikus ismétlésével. A technika mindkettőben a hatékonyság parancsa alatt pszichotechnikává lesz, az emberek kezelésének eljárásává. Mindkettőben a feltűnő és mégis ismerős, a könnyű és mégis hatásos, a mesterkélt és mégis egyszerű normái uralkodnak, és egyaránt a szórakozottnak vagy ellenszegülőnek elképzelt ügyfél lehengerlése a cél.

A fogyasztó az általa beszélt nyelv révén maga is hozzájárul a kultúra reklámjellegéhez. Minél tökéletesebben oldódik fel ugyanis a nyelv a közlésben, s válnak a szavak szubsztanciális jelentéshordozóból minőségnélküli jelekké, minél tisztábban és átlátszóbban közlik a gondolatot, egyszersmind annál áthatolhatatlanabbá is válik a nyelv. A nyelv demitologizálása, mint az egész felvilágosodási folyamat mozzanata, visszaesik a mágiába. Egykor a szó és a szó tartalma egymástól megkülönböztetve mégis elválaszthatatlanul összetartozott. Az olyan fogalmakat, mint bánat, történelem, sőt az élet, felismerték a szavakban, amelyek kiemelték és megőrizték e tartalmakat. A szó alakja egyszerre konstituálta és visszatükrözte őket. Az a határozott szétválasztás, amely ma a szavak sorát véletlennek és a tárgyhoz való hozzárendelésüket önkényesnek minősíti, véget vet a szó és a dolog babonás összekeverésének. Mindazt, amiben egy rögzített betűsor túlmegy az eseményhez fűződő kölcsönviszonyon, homályosnak nevezik és a szavak metafizikájaként száműzik.

Ezzel azonban a szót – amely m
mit sem jelenthet – olyannyira a
formulává merevedik. Ez egyforn
tárgyat. Ahelyett, hogy a tárgyat
megtisztított szó csak egy abszt
exponálja azt, és ezáltal minden
világosság kényszere alatt, elvágv
fejezéstől, a realitásban is elsorva
ban, a fekete ing, a Hitler-fiú és
bek annál, mint aminek nevezik
cionalizálása előtt, a vággyal együ
nyitott, a racionalizált szó most
semmint a hazugság kényszerzubl
tényeknek a vaksága és némaság
mus a világot redukálja, átterje
amely e tények regisztrálására s
megnevezések áthatolhatatlanok
ütőerőre, az összetapadás és eltas
nek szert, amely hasonlóvá teszi
höz, a varázsigékhez. Újra valam
nak, akár azáltal, hogy az ünnepel
dióban statisztikai tapasztalatokn
nálják össze; akár azzal, hogy a jó
tabuizáló nevekkel illetik, mint „
lektuelek"; akár pedig úgy, hogy
név varázsával vértezi fel magát.
amelyhez a mágia kiváltképpen k
tos kémiai változásnak van alávet
kezelhető megjelölésekké, amely
mítható ugyan, de épp ezért ugya
az archaikus név. A keresztnevek
maradványokat, a kor szintjére
reklámmárkává stilizálták – a fil
vei is keresztnevek –, vagy koll
őket. Ezzel szemben elavultnak
ládnév, amely ahelyett, hogy áruv
a saját előtörténetére emlékezt
családnév az amerikaiakból saját
ki. Abból a célból, hogy eltusso

közötti kényelmetlen distanciát, Bobnak és Harrynak nevezik egymást, mint csoportok behelyettesíthető tagjai. Az ilyen diákos szokás az emberek viszonyát a sportközönség testvériségére szállítja le, amely megóv a valóditól. A megjelölés, amit a szemantika a szó egyedüli teljesítményeként enged meg, a jelzésben teljesedik ki. Jelzésszerűségét megerősíti az a sebesség, amellyel nyelvi modelleket felülről forgalomba hoznak. A népdalokat bármi joggal vagy jogtalanul tartották is a felső réteg lesüllyedt kultúrjavainak, elemeik mindenesetre csak a tapasztalat hosszadalmas, sokszorosan közvetített folyamatában öltötték fel népszerű alakjukat. A mai népszerű dalok elterjesztése azonban egycsapásra történik. A járványszerűen fellépő – minthogy magas koncentráltságú gazdasági erők által felszított – divatokra vonatkozó amerikai kifejezés: „fad"* régen megnevezte a jelenséget, még mielőtt a totalitárius reklámfőnökök érvényesítették volna mindenkori általános kulturális irányvonalukat. Ha egyik nap a német fasiszták a hangszórókon keresztül bedobják azt a szót, hogy „elviselhetetlen", másnap az egész nép azt mondja, „elviselhetetlen". Ugyanezen séma szerint vették fel zsargonjukba a német „villámháború" kifejezést azok a népek, akik ellen ez irányult. Az intézkedések elnevezésének általános ismételgetése ezeket egyúttal meghitté teszi, amint a szabadpiac korszakában az áru nevének visszhangzása mindenki szájából növelte kelendőségét. Meghatározott szavak vak és gyorsan terjedő ismétlődése a reklámot a totalitárius jelszóval köti össze. Betemették a tapasztalatnak azt a réteget, ami a szavakat az őket beszélő emberek szavaivá tette, és a nyelv az azonnali elsajátításban ölti fel azt a ridegséget, ami eddig csak a hirdetőoszlopokon és újsághirdetésekben volt a sajátja. Számtalan ember használ olyan szavakat és fordulatokat, amelyeket vagy egyáltalán nem ért már, vagy csak behaviorisztikus helyiértékük szerint használja őket mint védjegyeket, amelyek végül annál kényszeredetebben tapadnak tárgyaikhoz, minél kevésbé ragadják meg már

* divathóbort, vesszőparipa. – *A ford.*

nyelvi értelmüket. A népfelvilágosítá
nul dinamikus erőkről beszél, és a s
rie-ről (álmodozás) és rhapsodyról ze
ségük éppen az érthetetlenségnek n
sejtelmének mágiájához tapad. Más
a „memory"-t, még némiképp kapisl
revezetik a tapasztalást, amely tart
Zárványokként nyúlnak bele a besz
Hitler német rádiójában a bemond
németségén ismerhetők fel, akik
hangsúllyal adják elő azt, hogy „v
Hitler-Jugend beszél", sőt magát a
milliók anyanyelvi kiejtésévé válik.
ban a megkövesedett tapasztalat és
köteléket is elvágták, amely a XIX
tusban még kifejtette a maga jót
szemben a szerkesztő számára, aki
vel a német műsorvezetőségig vitte
genné válnak. Minden egyes szón
lyen mértékben rontotta el a fasis
sankint persze ez a nyelv mindent
lett. Már nem vagyunk képesek a
erőszakot, amelyet elkövetnek rajt
nak nincs szüksége rá, hogy pöffe
lehetetlenné válna, ha hanghord
hallgató csoportétól jellegében
azonban a hallgatók és nézők nyel
túripar sémája – jobban mint vala
menően áthatja, ameddig egyelő
módszer nem ért el. Ma a kultúr
dék- és vállalkozói demokrácia
amelynek a szellemi elhajlásokkal
tén nem volt különösebben kifino
don táncolhat és szórakozhat, mi
nelmi semlegesítése óta mindenk
számtalan szekta bármelyikébe. D
lógia megválasztásában – amely
kényszert sugározza vissza minde
mindig ugyanahhoz való szabad

mód, ahogy egy fiatal lány elfogadja és lebonyolítja a kötelező randevút, a hanglejtés a telefonban és a legbizalmasabb szituációban, a szavak megválasztása a beszélgetésben, sőt az egész – a lesüllyedt mélypszichológia rendezőfogalmai szerint felosztott – belső élet arról a kísérletről tanúskodik, hogy önmagát egy sikert biztosító apparátussá tegye, amely ösztöneinek utolsó rezdüléséig megfelel a kultúripar által prezentált modellnek. Az emberek legintimebb reakciói még önmagukkal szemben is oly tökéletesen eldologiasultak, hogy különösségük eszméje már csak a legszélsőségesebb absztraktságában marad fenn: a személyiség alig jelent már számukra mást, mint vakítóan fehér fogakat és hónaljizzadságtól és érzelmektől való mentességet. Ez a reklám diadala a kultúriparban, a fogyasztó kényszeres mimézise az egyszersmind átlátott kulturális árukhoz.

AZ ANTISZEMITI

A felvilágoso

I.

Az antiszemitizmus ma egyes
kérdése, másoknak puszta ürü
nem kisebbség, hanem az elle
tív princípium mint olyan: kü
dogsága. Ennek extrém ellenté
a zsidók mentesek a nemzeti f
zárólag vallási véleményük és
csoportot. A zsidó ismertetője
denesetre csakis a még nem e
natkoztathatók.

Az első tétel igaz abban az
mus igazzá tette. A zsidók ma
korlatilag és elméletileg magá
ratot, melyet a hamis társadal
létre. Az abszolút gonosz absz
meg őket. Ily módon aztán val
tott nép. Míg a hatalomnak e
volna szüksége, a zsidók ez ur
rendeltetnek, mellyel már pu
munkásoknak, akikre végső so
kal senki nem mondja ezt a
akarják tartani, ahova tartozna
tisztítani a földet, s a felhívás,
ni őket, minden ország minde
vében visszhangra lel. A zsidó
kisch) tartanak a világ elé, saj
zárólagos gyönyörűségük a